[illegible] Pani Aniela Starzewska
przyjąć raczy z najlepszemi wyrazami
15. V. 1934 od autora

OBRAZ
WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY POLSKIEJ

TOM DRUGI

OBRAZ WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY POLSKIEJ
1884—1933

TOM I i II

NATURALIZM I NEOROMANTYZM

TOM III

EKSPRESJONIZM I NEOREALIZM

Z ZASIŁKIEM WYDZIAŁU SZTUKI MINISTERSTWA
WYZNAŃ RELIGIJNYCH I OŚWIECENIA PUBLICZNEGO

OPRACOWAŁ KAZIMIERZ CZACHOWSKI

KAZIMIERZ CZACHOWSKI

OBRAZ WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY POLSKIEJ
1884 — 1933

TOM DRUGI
NEOROMANTYZM I PSYCHOLOGIZM

LWÓW — 1934
NAKŁADEM PAŃSTWOWEGO WYDAWNICTWA KSIĄŻEK SZKOLNYCH

PAŃSTWOWE WYDAWNICTWO KSIĄŻEK SZKOLNYCH
Nr. telefonu 28-47 LWÓW, UL. KURKOWA 21 P. K. O. Nr. 141.

Treść tomu drugiego.

Tom III (ostatni) „OBRAZU WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY POLSKIEJ 1884—1933“ wyjdzie na jesieni 1934.

29.

„Gdy niegdyś jednego z większych, co ostatnie prowadzili bunty i powstania, pytałem, który z wieszczów najwięcej wpłynął, najwięcej działał, gdy miecze na naszej ziemi zadzwoniły, stwierdzał mi zawsze, że naszym poetą jest Słowacki".

Świadectwo to ma za sobą powagę największego w tej mierze autorytetu. Wydał je Józef Piłsudski, gdy już jako pierwszy Marszałek odrodzonej Rzeczypospolitej, na dziedzińcu zamku wawelskiego dnia 28 czerwca 1927 roku przemawiał nad sprowadzonemi z cmentarza paryskiego prochami JULJUSZA SŁOWACKIEGO.

Po zakończeniu przemówienia Marszałek Piłsudski zwrócił się do otaczających nosze z trumną oficerów z następującemi słowami:

„W imieniu rządu Rzeczypospolitej polecam panom odnieść trumnę do krypty królewskiej, by królom był równy".

Dostojny ten akt był nietylko uczczeniem pamięci wielkiego poety, lecz i uznaniem w nim Króla-Ducha, historycznem stwierdzeniem jego roli, którą dziełami swej twórczej wyobraźni wypełnił w życiu narodu, zastępując mu w dobie niewoli majestat władzy państwowej, podtrzymując i potęgując w nim siły wewnętrzne, nie dozwalając mu zgnuśnieć i znikczemnieć, budząc w nim wolę czynu, przewodząc mu na drodze do wyzwolenia.

Znaczenie to, które o wiele wcześniej, bo już za swego życia, ma Mickiewicz, Słowacki ma dopiero pod koniec XIX-go wieku. Właściwą datą, od której rozpoczyna się era Słowackiego, odkąd oddziaływanie „siły fatalnej", zaklętej w twórczości poety, ogromnie naraz przybiera i szeroko się rozpowszechnia, było pierwsze wystawienie *Kordjana* dnia 25 listopada 1899 roku na scenie teatru miej-

skiego w Krakowie pod dyrekcją Józefa Kotarbińskiego który i wogóle pierwszy najwalniej się przyczynił do pokazania teatralnych wartości dzieł pierwszego wielkiego twórcy dramatu polskiego.

W odczycie, mianym „z powodu wystawienia *Kordjana* w teatrze", mówił wtedy Kazimierz Tetmajer: „W historji teatru polskiego zaszedł fakt pierwszorzędnego znaczenia, jeden z najdonioślejszych: wystawiono — w teatrze krakowskim — *Kordjana*. Dzieło to Słowackiego poemat dramatyczny, nigdy dotąd na widownię teatralną nie wprowadzane, przez wielu uważanem było za piękny poemat, ale za zły dramat, i zapewne mało kto rokowałby mu był przyszłość w grze aktorskiej, skoro żaden dyrektor teatru eksperymentu tego nie próbował, mimo, że inne dramaty i tragedje Słowackiego, także zapewne przez sąd powszechny na lekturę tylko skazane, taki *Horsztyński*, taka *Lilla Weneda*, lub *Balladyna*, okazały się czarującemi widzów utworami. Sprobowano wreszcie *Kordjana*, sprobowano z wielką trwogą, z najpesymistyczniejszemi horoskopami i w teatrze, i poza teatrem — i eksperyment się udał. Poemat dramatyczny objawił się na widowni jako dramat o tak ogromnych skrzydłach jakich gdzieś u Schillera szukaćby wypadło, powiał z widowni teatralnej na widzów i słuchaczy taką poezją, o jakiej już dawno odwykliśmy, patrząc na dzieła współczesnych dramaturgów (*Kordjan* był wystawiony na lata przed *Weselem*), tą poezją, którą rodził z siebie duch ludzki porwany i rozbujały olbrzymiemi wypadkami świata, olbrzymiemi tragedjami i tryumfami; homeryckiemi zwycięstwami i homeryckiemi klęskami, rewolucją francuską, wojnami Napoleona, a u nas wstrząsającą naród i duszę tego narodu w posadach ruiną polityczną i świeżą, gorącą żądzą odwetu i zmartwychpowstania: powiał poezją, jaką rodził duch ludzki, rozbudzony nową i młodą myślą nowej ery świata, romantyzmu".

Pokolenie neoromantycznej Młodej Polski w Słowackim znalazło swego poetę. Dla ludzi czynu jego poezja była szkołą bohaterskiego ducha, jego słowa, „namiętne pełne łez i krwi i błyskawic świetnych", najosobistszym wyrazem tęsknoty za „hucznym lotem olbrzymich pt

ków". Sprawdziły się dumne wiersze poety: „Lud pójdzie za mną!" „W me imie będzie krew i łzy wylewał". Ale pośmiertne poety za grobem zwycięstwo spełniło się najpierw na terytorjum literackiem. „Cierpienia (swoje) i męki serdeczne — i ciągłą walkę z szatanów gromadą" dopiero teraz miał Słowacki komu przekazać. „Czem był Szekspir dla romantyków niemieckich, — stwierdza Ignacy Matuszewski — tem stał się Słowacki dla modernistów polskich".

Następny po Słowackim wielki twórca dramatu polskiego, Wyspiański, temu poprzednikowi swojemu wiele zawdzięczał. Przedstawił to wyczerpująco Wilhelm Barbasz w studjum z roku 1932 o *Wyspiańskim na tle romantyzmu*. Z poetów tej doby, od Kasprowicza i Tetmajera do Micińskiego i Nalepińskiego, wszyscy w Słowackim widzieli swego arcymistrza, nieraz czerpali z niego wzory, a pomniejsi naśladowali go nawet niewolniczo, np. Władysław Bukowiński (Selim). Obfite przykłady zebrał i zestawił Ferdynand Hoesick w studjum o *„Sile fatalnej" poezji Słowackiego* (1921). Płomienną *Apostrofą do Króla-Ducha na progu Nowego Stulecia* Słowackiego prorokiem swego pokolenia ogłosił Przybyszewski, na którego własną twórczość silniejszy wpływ wywarli jednak romantycy niemieccy, odzywający się nawet reminiscencjami literalnemi. I na innych polach sztuki objawia się kult Słowackiego bardzo znamiennie. Wymienić tu można zwłaszcza Jacka Malczewskiego w malarstwie, Mieczysława Karłowicza w muzyce. Brzozowski, który od roku 1908 nosił się z zamiarem pisania o Słowackim, a w ostatnich chwilach swego życia poważnie się tą myślą zajmował, bodaj najzwięźlej określił istotny charakter siły atrakcyjnej Słowackiego, w twórczości jego widząc zapewnienie, że Polska była i była piękna w swej rzeczywistości. Lecz neoromantyzm polski odnalazł w Słowackim znacznie więcej, bo odkrył w nim wyjątkowo świetnego i zupełnego poprzednika głównych prądów nowej poezji i sztuki europejskiej. Ujawnił to i przekonywająco w szczegółach ustalił IGNACY MATUSZEWSKI w znakomitem studjum krytyczno-porównawczem: *Słowacki i nowa sztuka* (pierwodruk w *Tygodniku Illustrowanym* z r. 1899,

oddzielnie wyd. 1902, II wyd. 1904, III wyd. 1911), pracy w tym zakresie podstawowej i zarazem pomnikowej, a wogóle jednem z niewielu w pełnem znaczeniu wyrazu najpiękniejszych dzieł polskiej krytyki literackiej.

W toku swych rozważań poddawszy dokładnemu rozbiorowi zasadnicze czynniki nowej sztuki i ich bliskie związki z twórczością Słowackiego, zwłaszcza z ostatnich lat jego życia, wskazawszy pokrewieństwa i różnice z nastrojowym symbolizmem poetów francuskich drugiej połowy XIX-go wieku, z syntetyzmem i liryczno-muzycznym stylem Wagnera, z indywidualizmem Nietzschego, z mistycyzmem Maeterlincka i wogóle z panującym w tej dobie typem wyobraźni twórczej w sztuce, w której rola formy artystycznej staje się zagadnieniem zasadniczem, a stosunek do rzeczywistości przybiera charakter wybujałego subjektywizmu i nawet egocentryzmu, wogóle zaś jednym z najgłówniejszych motorów psychicznych jest świadoma lub bezwiedna walka z automatyzmem, — wywody swoje reasumuje Matuszewski: „Krańcowy indywidualizm, pogarda rzeczywistości i skłonność do marzycielstwa, dająca uczuciu i wyobraźni przewagę nad chłodnym rozumem; dążność do syntezy liryczno-muzycznych i epiczno-plastycznych żywiołów, oraz środków ekspresji artystycznej w celu możliwie pełnego wypowiedzenia swojej „jaźni“ w sztuce; nadzwyczajna doskonałość, subtelność i oryginalność formy, wyrażającej równie subtelne i oryginalne aż do paradoksalności uczucia, myśli i nastroje; wyrafinowana wrażliwość, zdolność odczuwania i oddawania delikatnych, niepochwytnych prawie objawów życia wewnętrznego, a, co za tem idzie, wstręt do szarej pospolitości, oraz pociąg do rzeczy rzadkich, do tematów niezwykłych, słowem, do „egzotyzmu“ w najszerszem tego terminu znaczeniu; nastrojowość, mistycyzm i związany z nim genetycznie symbolizm; wiara w wysokie posłannictwo sztuki i transcendentny jej początek, wiara w jedność duszy ludzkiej i duszy wszechświata, połączona z wiarą w ciągłą ewolucję; dążenie do tego, żeby pierwiastek ideowy, czy uczuciowy, zlewając się organicznie z formą, nie był przez nią tłumiony, żeby dzieło sztuki przy całej barwności i dekoracyjności, przemawiało nie-

tylko do oka lub ucha, lecz do głębin jaźni, do myśli i serca, żeby nietylko bawiło widza, słuchacza lub czytelnika, lecz wstrząsało jego duszą, odsłaniając przed nią rozległe horyzonty pozacielesne i pozaświatowe i budząc w niej poczucie nieskończoności — oto są cechy charakterystyczne, wspólne Słowackiemu i artystom końca XIX i początku XX wieku".

Istotnych różnic Matuszewski nie widzi, a sprowadza je tylko do sposobu ujmowania pewnych zagadnień, co jest w znacznej mierze wynikiem dziedzictwa po późniejszych od romantyzmu prądach: realizmie, naturalizmie, impresjonizmie. Uwzględniając zaś nowe zdobycze wiedzy doświadczalnej i teoretycznej, stwierdza rzeczony krytyk, że „modernizm, pomimo całej swobody, liczy się więcej, niżeli romantyzm, z naturą i prawdą objektywną: bada, obserwuje i analizuje". „Modernizm łączy do pewnego stopnia precyzję naturalistyczną z fantazją romantyczną i traktuje zawiłe problematy psychologji w sposób naukowy i mistyczny zarazem. Najwyraźniej występuje to w psychologji indywidualizmu i erotyzmu". Indywidualizm romantyków miał charakter przeważnie uczuciowy, ograniczał się do subjektywnego poczucia odrębności i osamotnienia. Indywidualizm neoromantyków jest więcej żywiołowy i zarazem mistyczny, jest to niby prawo natury, wyższe nad inne prawa, utworzone przez społeczeństwo. Ale w stosunku do Słowackiego, zwłaszcza z powodu *Króla-Ducha,* trzebaby tu może wprowadzić poprawkę, wzmacniającą i pod tym względem jego prekursorstwo wobec neoromantyzmu, a ściślej biorąc, nietzscheanizmu, aczkolwiek słusznie zauważył Matuszewski, że „indywidualistyczna teorja inne przybiera kształty w umyśle polskiego romantyka, a inne w mózgu proroka arystokratycznego radykalizmu". „Dla Nietzschego „nadczłowiek" jest celem, dla Słowackiego tylko narzędziem ewolucji, ogarniającej zarówno ziemię, jak cały wszechświat". Otóż i neoromantyzm polski, jak się okazało w dalszym jego rozwoju, poszedł raczej po linji, przez Słowackiego w tym kierunku wytkniętej.

Bardziej uderzające różnice występują natomiast w psychologji erotyzmu. Dla romantyków miłość to spotę-

gowanie uczuć, wielka i szlachetna siła duchowa, przybierająca często charakter tragiczny. Naturaliści przenoszą punkt ciężkości zagadnienia na teren fizjologiczny. U neoromantyków jest to namiętność lub instynkt, ale również żywiołowa siła kosmiczna. Uduchowiona eteryczność erotyzmu Słowackiego ma charakter zupełnie odrębny. Warto jednak zwrócić uwagę na surową moralność płciową u Wyspiańskiego i Brzozowskiego, choć — oczywiście — sama tematyka w ramach innego ducha epoki wysuwa odrazu zasadnicze różnice. Aczkolwiek, jak podniósł Kleiner, i Słowacki, którego poezja odznacza się wręcz odcieleśnioną czystością uczucia miłosnego, fenomenalnie umiał odtworzyć żar namiętności zmysłowej w rapsodzie o Bolesławie Śmiałym. Na tem wszakże polu neoromantyzm w związku z naturalizmem zupełnie nowe otwiera drogi, a Żeromski, dla którego zresztą Słowacki miał również znaczenie doniosłe, rozwinie niebywałą przedtem śmiałość artyzmu.

Powracając jeszcze do dzieła Matuszewskiego, stwierdzić należy, że miało ono doniosły wpływ na kształtowanie się świadomości artystycznej neoromantyzmu polskiego. Intuicyjne odczucie poetów, którzy sami naogół rzadko podejmowali samodzielne badania estetyczne, a w swoich programach, jeśli je ogłaszali, ograniczali się do wskazań najogólniejszych, — znalazło wyjaśnienie i oparcie w studjum krytyka, obdarzonego wyjątkowo subtelnym zmysłem analitycznym, rozległą i głęboką kulturą estetyczno-filozoficzną oraz śmiałym polotem myśli syntetycznej. Matuszewski nietylko wpoił ale i uzasadnił przekonanie, że „obok Shelleya, Novalisa i innych, młodsza generacja poetów polskich postawiła słusznie Słowackiego, który, gdyby mógł być czytany przez cudzoziemców w oryginale, zająłby niewątpliwie stanowisko arcymistrza szkoły nowoczesnej nietylko u nas, lecz i w całym świecie". I Matuszewski również w *Królu-Duchu* wskazał dzieło w swoim rodzaju jedyne, będące „bogatą syntezą subjektywnych wrażeń, myśli i uczuć danej indywidualności twórczej, a zarazem krystalizacją wszystkich środków ekspresji, zarówno plastycznej, jak i muzycznej"; utwór, który, „zrodzony samoistnie w wyobraźni poety, ogarnia tak szerokie ho-

ryzonty, stapia w sposób nawskróś subjektywny tyle pierwiastków dziejowych, mitycznych, filozoficznych i uczuciowych w jedną nastrojową całość, iż może być uważany za epopeję *par excellence* „modernistyczną", zwłaszcza, że forma, w jaką poeta odział swoje podmiotowe wizje, jest, jak u Wagnera, również formą syntetyczną, t. j. harmonijnym zespołem wszystkich typów i środków sztuki".

Ale już w przypisku do II-go wydania książki dodał Matuszewski, że „Wyspiański, dzięki temu, iż jest równie znakomitym malarzem, jak poetą, osiąga często, zwłaszcza w swoich utworach scenicznych, bardzo oryginalne i piękne wyniki połączonego działania poezji i plastyki w duchu wagnerowskiego ideału „syntezy wszystkich sztuk". I w Wyspiańskim wskazał zupełnie samoistny objaw neoromantyzmu polskiego, zaznaczając nadto, „że t. zw. „modernizm" polski zatracił już zupełnie prawie ślady obcych wpływów i rozwija się dziś samodzielnie, składając dowody wielkiej żywotności nietylko na polu poezji rymowanej, ale i w dziedzinie romansu, dramatu i sztuk plastycznych. To już nie prąd napływowy, lecz bujny rozkwit rodzimego artyzmu, w którym błyszczą obok siebie najróżnorodniejsze typy twórcze".

Słowacki pozostał wszakże nadal naczelnym inspiratorem sztuki poetyckiej w literaturze polskiej, niezastąpionym dotąd mistrzem formy artystycznej w najszerszem jej rozumieniu, organizatorem wzruszenia lirycznego, wielostronnym wzorem inwencji dramatycznej. Wyraził się o nim jeden z czołowych poetów pokolenia powojennego, Jan Lechoń, iż „tak przeniknął sobą naszą sztukę poetycką, że poprostu trudno mówić o wpływie na nią Słowackiego, jak się nie mówi o wpływie na poetów gramatyki".

Wyjątkowo doniosłe dla rozwoju artyzmu poezji polskiej i wciąż aktualne znaczenie Słowackiego, nieograniczone bynajmniej jego związkami z neoromantyzmem, lecz szerszy mające zasięg i coraz dalsze otwierające widnokręgi, znaczenie coraz bogaciej różniczkowane swoim wpływem na rozmaite prądy i indywidualności twórcze, owo piętno genjusza poezji, przezwyciężającego na długo

szranki czasu i miejsca, wreszcie niebywale wszechstronne w swej doskonałości bogactwo jego twórczości, ogarniającej rozliczne rodzaje, formy i style, aczkolwiek zogniskowane we wspólnym nurcie wyraźnie zarysowanej indywidualności, cały ten zestrój zagadnień, któremu na imię Słowacki, a co tutaj mogło być tylko najogólniej wskazane, znalazł w literaturze odrodzonej Polski najpełniejszy i godny siebie komentarz w pomnikowej monografji JULJUSZA KLEINERA (*1886).

Kleiner, w dobie powojennej bodaj najświetniejszy przedstawiciel literatury polskiej na katedrze uniwersyteckiej, autor nadto podstawowych monografij o Krasińskim i Mickiewiczu, doskonałego zarysu dziejów literatury polskiej oraz innych studjów z historji i teorji literatury, w swych pięciotomowych dziejach twórczości Słowackiego stworzył dzieło w swoim rodzaju mistrzowskie, łącząc w niem najskrupulatniejsze wymagania nowoczesnej metody naukowej, samodzielność i przenikliwość analizy krytycznej, śmiały lecz mocno ugruntowany polot myśli syntetycznej, wraz z niepospolitym artyzmem pisarza. Słowacki, jak stwierdza Kleiner, „z romantyków wszystkich najbardziej romantyczny", dopiero w tej wszechstronnej interpretacji znakomitego badacza został pokazany w pełnem świetle i należycie oceniony.

Przygotowaniem atmosfery dla takiej i tak pojętej pracy był niewątpliwie kult Słowackiego, który się rozwinął i najsilniej spotęgował za czasów Młodej Polski. Kult ów nie ograniczał się bynajmniej do strony artystycznej, sięgał bowiem wgłąb psychiki narodowej wielorakiemi rozgałęzieniami, zaznaczał się na różnych polach działalności, jako poetycka podnieta czynu, i miał doniosłe znaczenie w odrodzeniu polskiej duszy bohaterskiej. Słowacki był istotnym Królem-Duchem pokolenia, które wydało nietylko świetny zastęp poetów i artystów, ale i nowych szermierzy zbrojnej walki o narodową i społeczną niepodległość. Dwie te sfery twórczej pracy, mając wspólnego patrona w Słowackim, choć zdążały odmiennemi torami, wciąż się spotykały na terenie ideowym. I gdy codzienne życie społeczne trwało w zrezygnowanym spokoju, podziemnym nurtem żłobił się już coraz silniejszy

prąd wyzwoleńczy, a na szczytach poezji coraz mocniej i jawniej brzmiało wołanie o czyn. W twórczości Wyspiańskiego i Żeromskiego osiąga ono wyraz równie potężny, jak w wielkiej poezji romantycznej. Lecz nie ograniczała się w tem literatura neoromantyczna, bo jak i tamta, ogarniała całość życia i bynajmniej nie wyrzekała się piękna. I owszem, właśnie artyzm formy, zarówno w poezji i w prozie, rozwija się potężnie i szeroko. Potrzebom zaś czasu i, być może, wogóle rodzajem poetyckiego mistrzostwa lepiej odpowiada Słowacki, niż Mickiewicz, zniewalający siłą swego genjusza, ale do naśladowania trudny. Aczkolwiek wspomnieć należy, że już w roku 1898, w artykule drukowanym w *Głosie,* Marja Komornicka podjęła próbę nawiązania nowych prądów do Mickiewicza. W późniejszym *Monsalwacie* (1908) Artur Górski osią centralną swej neoromantycznej koncepcji Mickiewicza uczyni prometeizm Konradowy wraz z ideą wiecznego człowieka. Nowy kurs w stosunku do Mickiewicza nastanie w odrodzonej Polsce, czego właściwym wyrazem będzie nie rewizjonizm J. N. Millera, lecz raczej konkretyzm J. Kleinera w monografji z roku 1934. Dla neoromantycznej Młodej Polski Królem - Duchem był Słowacki. O związkach z romantyzmem rozstrzygało tu przedewszystkiem pokrewieństwo struktury duchowej epoki i jej ludzi naczelnych. Także więc dlatego, większy teraz, niż Mickiewicz, który łączył w sobie bujny lot duszy romantycznej ze zdrowym realizmem natury pozytywnej, — wpływ ma Słowacki, najzupełniejszy romantyk, najwszechstronniejszy i najkonsekwentniejszy artysta, ale i

...wszczynający ruch,
Wieczny Rewolucjonistą,
Pod męką ciał — leżący *Duch.*

30.

Rozkwit poezji, wszczęty na łamach *Życia* warszawskiego i *Świata* krakowskiego, osiąga najszersze pole i najstaranniejszą uprawę artyzmu w *Życiu* krakowskiem i zwłaszcza w *Chimerze*. Nawet ptaki niższego lotu dostrajają się do ogólnego mistrzostwa formy poetyckiej, wydoskonalonego do nieznanych przedtem rozmiarów i stopnia artyzmu. Wiersz polski wzbogaca się o nowe, bardzo zróżniczkowane rodzaje techniki poetyckiej, bądź to na drodze rozwoju form tradycyjnych, bądź też, wyzwolony z obowiązujących kanonów wersyfikacyjnych, z całą swobodą korzystając z nieograniczonych możliwości organizowania dźwiękowych wartości słowa. Jan Łoś w podstawowem dziele o *Wierszach polskich w ich dziejowym rozwoju* (1920), mimo stawiane mu zarzuty, niezastąpionem dotąd źródle informacyjnem, stwierdza, że technika wersyfikacyjna „ostatniemi czasy doszła do niebywałego rozkwitu głównie przez to, że każdy niemal z tak licznych poetów ostatniej doby miał lub ma cechy osobiste i przez to do ogólnej skarbnicy dodał coś swojego a nowego".

Objaw ten wiąże się najściślej z powszechnem wezbraniem liryzmu, jako żywiołu subjektywnego, dążącego do indywidualistycznego kształtowania artystycznego sumienia poety. Wyraża się to na wszelkich polach twórczości literackiej, nawet w prozie epickiej, zwłaszcza u Żeromskiego, który w tej dobie dokona najwszechstronniejszej syntezy różnych środków ekspresji artystycznej w granicach dostępnych symbolice słowa, ale liryzm będzie u niego zawsze czynnikiem przeważającym. Liryka jest bowiem najpierwotniejszym i najbezpośredniejszym sposobem wypowiadania się wzruszeniowo-uczuciowej natury człowieka. Ale forma wierszowa staje się właśnie

organizatorką poruszonej wyobraźni. Zmusza ona do zaprowadzenia artystycznego ładu, ujmującego we właściwe karby wewnętrzny pęd poety do ujawniania osobistych nastrojów i pragnień. Dałoby się zaryzykować twierdzenie, że w liryce forma rozstrzyga o poglądzie na świat. Stąd walki o formę w chwilach przełomowych. Stąd też wypływa dążenie do wyzwalania się z oków tradycyjnych, narzucających konieczność przystosowania do istniejącego stanu rzeczy. Ale zarazem tworzy się nowe ograniczenie, bo każda forma jest ustaleniem, zniewalającem do konkretyzacji pomysłu artystycznego w określonych wymiarach. Wymagania formy, w której kształtuje się utwór poety, prowadzą do opanowania, ujarzmiania żywiołu, do urabiania się świadomości twórczej. W zasadzie chodzi tu o świadomość estetyczną, ale w gruncie rzeczy psychika ludzka nie da się rozdzielić na odrębnie działające sfery. Że zaś sprawa twórczości artystycznej wymaga najwyższego napięcia władz psychicznych, więc równocześnie ze świadomością estetyczną rozwija się świadomość etyczna, a w dziedzinie literatury, której tworzywem jest słowo, czyli symbol myśli, również świadomość umysłowa. Rym czy asonans, rytmika swobodna czy stroficzna, rodzaj i sposób obrazowania, wogóle program poetycki, bez względu na to, czy został świadomie sformułowany, czy tylko jest wynikiem dobrej intuicji artystycznej, ma znaczenie podstawowe. Wymaga to jednak odrębnych badań, których dotąd mamy ledwo próby częściowe i szczupłe, albo i wypaczone bezduszną, czczą formalistyką, przeto sprawdzianem tym, choć należało go wskazać i podkreślić, w ramach naszego zadania posługiwać się na razie nie da. Podstawą do dalszych na tem polu studjów stać się winna wzorowo opracowana książka Kazimierza Wóycickiego: *Forma dźwiękowa wiersza polskiego i prozy polskiej* (1912).

Samodzielne indywidualności twórcze stwarzają lub obierają sobie własną formę. W obchodzącym nas tu okresie czasu łatwo wskazać liczne przykłady, któremi zajmujemy się zosobna. Inaczej ma się rzecz z szerszym ogółem poetów, poddających się przeważnie panującym w danej chwili wzorom. Dla tej właśnie powszechnej

kultury poetyckiej znaczenie *Chimery* było wyjątkowo doniosłe. „W zakresie techniki wersyfikacyjnej — stwierdza Łoś w przytoczonem dziele — położyła ona wielkie zasługi, unikała bowiem rzeczy płaskich, banalnych, rzemieślniczych, domagała się natomiast, żeby nietylko w treści, ale i w formie objawiały się cechy artystyczno-indywidualne, a więc naprawdę artystyczne, nie zaś dające artyzm pod maską dziwactwa. To też *Chimera* nie zrodziła żadnego nowego, przedtem nigdy nieistniejącego systemu rytmiki polskiej; ona tylko hodowała wszelkie jej indywidualne objawy, o ile się zrodziły pod gwiazdą istotnej sztuki“.

Znalazł też wyraz w *Chimerze* właściwy temu pokoleniu poetów kult Słowackiego, obok którego na twórczości lirycznej najsilniej zaważyły wzory nowej poezji francuskiej, również w *Chimerze* obficie uwzględniane w doborowych przekładach. Z tej pracy odtwórczej powstają w tym czasie całe antologje, z których oprócz zbiorów Langego i Miriama-Przesmyckiego wymienić tu nadto trzeba dwie serje *Liryki francuskiej* (1911) Bronisławy Ostrowskiej i Leopolda Staffa *Liryków francuskich* (1924), wybór poezyj od XII do XX wieku w przekładach różnych poetów. Liczba tłumaczy, nawet celnych, jest zresztą bardzo pokaźna i od zadania tego nie uchylają się wybitni poeci oryginalni. Nieraz te same utwory bywają przekładane kilkakrotnie. Opracowanie porównawczo-krytyczne zagadnienia, co i jak tłumaczono, mogłoby stać się bardzo pożądanym przyczynkiem do dokładniejszej charakterystyki poezji polskiej tego okresu. Sądząc na oko, najżywsze poruszenie budzili Baudelaire i Verlaine, pozatem głównie symboliści francuscy i belgijscy. Rimbaud, o którym Miriam-Przesmycki dał piękne studjum w II tomie *Chimery* (1901), stanie się ulubieńcem powojennego pokolenia poetów, ale i na Młodej Polsce wpływ jego już się zaznacza. Wyrazem zainteresowania dla współczesnej twórczości francuskiej są także poświęcane jej studja krytyczne. Na odrębną uwagę zasługują Jana Lorentowicza *Nowa Francja literacka* (1911) oraz Zygmunta L. Zaleskiego studjum o Albercie Samain (w książce: *Dzieło i twórca,* 1913, przedtem w *Museionie,*

1912), jako prace samodzielne, doskonale przemyślane i wybornie ujęte. Zwłaszcza obszerna książka Lorentowicza, której rozdziały były drukowane wcześniej w czasopismach, miała dla polskiej kultury literackiej znaczenie poważne i zapewne niemniejsze od dawniejszych studjów Sygietyńskiego o naturalistach francuskich. Ani równać się z nią pokaźnemu tomowi Jana Szaroty o *Współczesnej poezji francuskiej 1880—1914* (1917), który tu przytaczamy, jako późne świadectwo ducha czasu i jako zresztą pracę, będącą sumiennem i pożytecznem źródłem informacyjnem. Z tej samej atmosfery wpływów francuskich zrodzi się późniejsza *Bibljoteka Boy'a*, rozpoczęta wszakże już w roku 1909 luźnym przekładem Balzaka, który-to wybór może jednak świadczyć o zmieniających się koło tej daty prądach.

Tymczasem twórczość liryczna wyrasta ze spowiedniczego podłoża literatury Młodej Polski. Ale przez poezję liryczną dokonywa się również objektywizacja subjektywizmu i uniwersalizacja indywidualizmu. Gdy w latach 1890-tych najczęściej naśladowano Tetmajera, jako nietylko naprawdę wielkiego, w naszej literaturze jednego z największych, liryka, ale i najczulszy głos pokolenia, — już od pierwszych lat nowego stulecia poczyna się szerzyć wpływ intelektualistyczno-refleksyjnej poezji Leopolda Staffa, który stanie się też najbliższym mistrzem poetów pokolenia powojennego, a i sam wraz z nimi dalej współdziała. Zanim wszak przejdziemy do twórcy *Snów o potędze*, zająć się najpierw trzeba przeglądem poetów z okresu od Tetmajera do Staffa. Liczba ich pokaźna. Z roczników *Życia* krakowskiego i z dziesięciu tomów *Chimery* wyliczyć można bezmała setkę nazwisk. Szczuplejszy wybór zawierają antologje Staffa i Feldmana. Na tem miejscu ograniczyć się trzeba jeszcze ściślej, wybierając tylko, co znaczniej przenosi przeciętność i co najlepiej przetrwało próbę czasu.

Jednym z najwcześniejszych modernistów w poezji polskiej był stojący na uboczu, niedoceniany i przemilczany WACŁAW ROLICZ-LIEDER (1866—1912, oddzielne wydania zbiorów poezyj od roku 1887, *Wierszów Księgi pierwsze, drugie i trzecie powtóre wydane*, 1898,

Moja muza, 1896, *Wiersze V,* 1897, *Wiersze VI,* 1903, *Poezje niepodległe,* 1905), samotnik - artysta, poszukiwacz piękna na drogach nieuczęszczanych, badacz języków wschodnich, tłumacz poetów arabskich i perskich, ale również i rosyjskich, co w tym czasie było rzadkością, później także Stefana George, głośnego dziś poety niemieckiego, do którego zbliżył się osobiście i należał do wczesnych jego wyznawców. Oryginalne poezje Liedera, który początkowo ulegał widocznemu wpływowi Słowackiego, potem szukał własnego wyrazu i najchętniej używał formy gnomicznej, odbiegają od współczesnego im tła dążeniem do ścisłości poznawczej w odtwarzaniu stanów lirycznych. Pasował się w nim realistyczny intelektualista z marzycielskim romantykiem. Niedostatek wyobraźni twórczej a nadmiar niezaspokojonych ambicyj przeszkodziły do osiągnięcia pełni artyzmu. Nieporozumienia z krytyką, z którą poeta najostrzej się rozprawiał i z powodu czego późniejsze utwory wydawał w szczupłej liczbie egzemplarzy, jako rękopis i zastrzeżeniem, że „przedruki i sprawozdania wzbronione“, pogłębiły jeszcze odosobnienie, a spotęgowały chłód, utrudniający zbliżenie z czytelnikiem. Utwory Liedera zasługują jednak na odrębną uwagę, jako wyjątkowy w naszej literaturze objaw poezji cerebralnej. Pod pewnemi względami nasuwa się dziś porównanie Liedera z Peiperem, a i wogóle Lieder może uchodzić za nieznanego poprzednika powojennej poezji awangardowej.

Z zupełnie innych powodów MARJA GROSSEK - KORYCKA (1868 — 1926) minęła za życia bez wyraźniejszego echa i dopiero po śmierci spotkała się z uznaniem aż nadmiernie przesadnem. Pierwsze jej poematy: *Apoteoza* i *Hafciarka,* wyróżnione w r. 1900 na konkursie *Prawdy,* obok Konopnickiej *Snu Jermaka* i *Przez głębinę* i Daniłowskiego *Na wyspie,* — odznaczają się oryginalnością pomysłu i pogłębieniem ideowem alegorji patrjotyczno - wolnościowej, ale jak niemal cała jej twórczość późniejsza, mają charakter romantycznego epigonizmu. Od *Poezyj* z r. 1904 do *Pamiętnika lirycznego* (wyd. 1928) w kilkunastu tomach wierszy i prozy Grossek - Koryckiej przeważa improwizacyjny rodzaj wyrazu artystycznego, nieraz

forma jest niewykończona lub nawet niedbale puszczona, wszędzie występuje typowo romantyczny idealizm. Charakterystycznym dla autorki i jednym z najładniejszych jej utworów jest *Hymn zmartwychwstania* z listopada 1918 roku, gorący wyraz patrjotyzmu, będącego wogóle przewodnim wątkiem jej twórczości. W innych utworach ujmuje nas rozległa kultura i niepowszednia umysłowość autorki *Medytacyj* (1913, II wyd. p. t. *O supremacji zła,* 1930), rozwlekłego tomu impresjonistycznych rozważań pół-filozoficznych nad zagadnieniami czasów współczesnych. Jakby nowym tonem odezwała się poetka w bardzo pięknej i z dużem wyczuciem dźwiękowych wartości słowa napisanej symfonji o *Wiośnie.* Mimo niewątpliwe zalety poetyckie i wysoką szlachetność postawy moralnej, co zapewne było główną przyczyną pietyzmu, z jakim dokonano pośmiertnych wydań w latach 1928—1930 (choć skuteczniej byłoby podać ograniczony wybór), — trudno przystać na tę miarę, jaką w ocenie poetki stosowali Aureli Drogoszewski, Artur .Górski i Stefan Kołaczkowski, ale i z Górskim zgodzić się łatwo, że „patos autorki jest zawsze szczery i mocny".

Ci poeci z poza swego czasu nie są jednak na tem miejscu mimowolną dygresją. Wskazują bowiem odrazu rozpiętość skali, na jakiej rozwija się poezja w obchodzącym nas tu okresie, od krańcowego egocentryzmu do mickiewiczowskich akcentów prometeizmu narodowego i walki o rząd dusz, od subjektywnych nastrojów i wyrafinowanego estetyzmu modernistów do obłąkanej Polską twórczości Micińskiego.

Wszystkie te czynniki niesamowicie się mieszają i plączą w licznych poezjach, dramatach, powieściach i szkicach krytycznych CEZAREGO JELLENTY (* 1861, właściwie Napoleon Hirszband), wywołując zwłaszcza w jego twórczości samodzielnej niespodziewane kontrasty myśli i pomysłów, co miejscami posiada osobliwy urok, nęcący czytelnika niezwykłem napięciem psychicznem, które jednak nagle przerywa się, przechodząc w płaskie porachunki osobiste a nawet w jaskrawą trywialność. Głębinowość postawy umysłowej autora, dążącego w gruncie rzeczy do ustalania praw życia według norm wysokich ka-

tegoryj filozoficzno-etycznych, jest także charakterystycznym objawem neoromantyzmu, przejętym z wzorów późnego romantyzmu niemieckiego. Najbezpośredniej wypowiedział się Jellenta w liryczno-satyrycznych *Wiatrakach Don Chichota* (1933). Zasłużył się najkorzystniej wczesnemi swemi studjami krytycznemi, ogłaszanemi od roku 1884, oraz jako redaktor i wydawca niezależnych czasopism literackich: *Ateneum* (1903—1905, 1906 i 1908) i *Rydwanu* (1912—1914 i 1918), przy których skupiało się grono pisarzy o odrębnych talentach i śmiałych umysłach. Najlepszą książką Jellenty jest doskonały szkic syntetyczny o *Cyprjanie Norwidzie* (1909), który dotąd zachował aktualną wartość.

O wiele prościej i w sposób mniej zaprawiony niewątpliwym również zawodem ambicyj osobistych wyraziła się poniekąd pokrewna organizacja psychiczna WACŁAWA WOLSKIEGO (1867—1928). Jego, od roku 1891 ogłaszane poematy i poezje wierszem (*Nieznanym,* 1902, *Ballady tatrzańskie,* 1908, i i.) i prozą (*Arcana,* 1911) odznaczają się bardzo rozległą tematyką, od osobistego wyznania, by „uciec przed codzienności szarzyzną banalną", poprzez obrazy przyrody morskiej, górskiej (cykl sonetów: *Tatry w zimie*) czy rodzinnego Płocka (*Z płockich wzgórz*), aż do fantastycznych wizyj rozżarzonej wyobraźni i zgłębiania tajemnic duchowego piekła (*Mare tenebrarum,* 1912). Niewątpliwy talent poetycki przejawia się zarówno w subtelnych nastrojach lirycznych, jak i w patetycznych wzruszeniach potępieńczej grozy czy erotycznej rozpaczy. Entuzjasta poezji we *Wzlotach na Parnas* (1902) nakreślił samodzielnie przemyślane i głęboko odczute sylwetki współczesnych poetów polskich.

Charakterystykę socjo-psychologiczną poetów neoromantycznych wcześnie już ujął i określił znakomity uczony, geograf i publicysta, Wacław Nałkowski w wydanej w roku 1895 książce zbiorowej: *Forpoczty,* napisanej razem z Marją Komornicką i Cezarym Jellentą. „W życiu i literaturze naszych czasów — słowa Nałkowskiego z artykułu wstępnego rzeczonej książki — pojawiają się coraz częściej typy o przewadze życia wewnętrznego nad zewnętrznem, duchowego nad cielesnem, ludzkiego nad zwie-

rzęcem, refleksyjnego nad czynnem. Typy z organizacją duchową niezmiernie wrażliwą i subtelną. Typy, niemogące wyżyć w atmosferze pospolitości, a tembardziej podłości. Typy o wielkiej nieproporcjonalności pragnień do możności, a nawet możliwości ich urzeczywistnienia; typy więc szarpane bezdennem niezadowoleniem wewnętrznem. Typy, dostarczające największej ilości nowych idei, ale zarazem największej ilości obłąkanych i samobójców. Typy, zajmujące wogóle w społeczeństwie stanowisko podrzędne i grające podrzędną rolę w *zewnętrznem* życiu ludzkości, w przeciwieństwie do wysoko rozwiniętej indywidualności psychicznej. Typy, które ze stanowiska fizjologicznego możnaby nazwać *nerwowemi (nerwowcami, mózgowcami)*, ze stanowiska psychologiczno-ewolucyjnego zaś — *ewolucyjnemi („forpocztami ewolucji psychicznej")*". „Ten typ nowy, — rokuje dalej nasz uczony — obdarzony wielką subtelnością zarówno myśli jak i uczucia, ten typ o wielkim rozwoju, że tak powiem, zmysłu wewnętrznego, o pragnieniach bezmiernych; ten typ, obdarzony zdolnością odczuwania prądów przyszłości, urzeczywistni zapewne zczasem, zbankrutowany poczęści, bo z mniejszemi podjęty siłami, dawny ideał: „sięgać, gdzie wzrok nie sięga" i „z idei tworzyć kamienie"; zdoła — być może — rozjaśnić ciemne dziś jeszcze zjawiska, drzemiące w tajemnych głębiach natury ludzkiej".

Przytoczone ustępy są bardzo znamienne, jako objaw przełamywania się usposobień i dążeń pokolenia przez pryzmat indywidualności nawykłej do myślenia kategorjami przyrodniczego poglądu na świat. Zarazem jest to uproszczona lecz wnikliwa introspekcja wgląb duszy pokolenia. Tej duszy wyrazem wyjątkowo przeczulonym i aż osobiście tragicznym była twórczość występującej również w *Forpocztach* MARJI KOMORNICKIEJ (* 1870), poetki łączącej wybuchową żywiołowość uczucia z bolesną świadomością bogatej umysłowości, docierającej do dna wstrząsających zagadnień własnego bytu. Przedwczesne załamanie psychiczne, czem Komornicka przypomina koleje życiowe Jana Augusta Kisielewskiego, nie pozwoliło na pełne rozwinięcie jej niezwykłego talentu, brak zaś zbiorowego wydania utworów, rozproszonych

przeważnie po czasopismach, sprawił, iż niesłusznie usunięta w cień zapomnienia, nie jest należycie doceniana. Doniedawna mało komu było wiadomo, że bardzo ostre, lecz zawsze głęboko, samodzielnie i bystro a nader zwięźle ujęte, świetne krytyki utworów powieściowych w *Chimerze* pod pseudonimem Włast były pisane przez Komornicką. Tamże znajdujemy już pod właściwem nazwiskiem jej artystycznie najdojrzalsze wiersze i prozę poetycką, m. i. *Czarne płomienie*, *Biesy* i cykl *Ze szlaków ducha*, w których wypowiedziała się nietylko rozterka duchowa współczesnego człowieka, ale też wybitnie oryginalna indywidualność kobieca, daleko sięgająca prekursorka powojennego feminizmu.

Z powodu pierwszych utworów dramatycznych i powieściowych, które zwróciły odrazu uwagę poszukiwaniem nowej formy i wyłamywaniem się z utartych szablonów treści, ale spotkały się z zarzutem, iż „autorka nie wie czego chce“, wyjaśnia Komornicka w liście prywatnym: „Czego ja chcę? powiedzcie tym filistrom, że pragnę szczerości zamiast obłudy, że szarpię się ku swobodzie w arkanach jasyru, że w chłodzie rozdzieram piersi za wszechludzkim uciskiem bratnim, że w pyle ziemi się tarzam, spragniona życia na słońcu! Powiedzcie im, że w duszy mojej drgają bóle miljonów pokoleń zmarłych bez śladu, prócz ich jęków, drgających nieśmiertelnie w zimnem, martwem powietrzu świata, że śród jego fal trupich zjada mnie żądza za spienionemi, wrzącemi bałwanami oceanów życia. Powiedzcie im, że gdy widzę ich twarze, gdzie szkielet nędzy wewnętrznej ubiera się w strzępy rozkładu, porywa mnie wściekła chęć zmiecenia ich z oblicza świata, wydarcia im berła ziemi. Powiedzcie im, żem aktem oskarżenia za pożarte przez nich dusze mi pokrewne, żem buntem szarpiącym się w ich brutalnem jarzmie, żem ich sędzią i przekleństwem. Powiedzcie im, że głowy ich czerwone krwią naszą wylaną, że w ich chlebie są nasze zmarnowane dusze, że z winy ich serca nasze pali stygmat męczeństwa, że, by oni żyć mogli jak wieprze, my przykuci do skały umieramy, nie mogąc dochować prometejskiej iskry. Powiedzcie im, że nędzni są i słabi, że szczęście nasze pożerają, by móc wlec swój tłuszcz trupi

po targowiskach dobrobytu. Powiedzcie im, że wiem czego chcę, bom żądzą miłości, która się nienawiścią stała!"

Ten namiętny akt oskarżenia, mimo przesadę nieumotywowanych pretensyj młodości, spotęgowaną przez kobiecość, jest bezwątpienia najzupełniej szczery. Trudno o dobitniejszy i bardziej charakterystyczny dokument epoki do postaci „szalonej Juli" z dramatu Kisielewskiego. Cała twórczość Komornickiej jest w znacznej części takim dokumentem rozranionego serca, a niczem niezaspokojonego głodu duszy. Żarzy się w niej „bunt potęgi wewnętrznego życia przeciw pospolitości nieożywionego faktu", pragnienie „odtworzenia potężnej i wstrząsającej symfonji duchowego życia". „Chcę — wyznaje poetka — wielkich własnych burz — nie lekkiego marszczenia się życiowej fali". Nieokiełzany pęd entuzjazmu zmaga się w niej z demonicznym dualizmem natury ludzkiej, w swym kształcie kobiecym podwójnie skrępowanej, zarówno w polocie ku najwyższym ideałom, jak w niewyżytej zmysłowości płonącego ciała. Bujna wyobraźnia tworzy symboliczne wizje snów i pragnień, ale częściej — co utworom Komornickiej nadaje odrębną wartość — występuje aż niesamowita w swej szczerości pasja autoanalizy psychologicznej. „Dałeś mi — spowiada się poetka w *Dziękczynieniu* — dziwną duszę i dziwne ciało, bym się radowała szczęściem tajemniczem". Rzadkie to jednak chwile błysków słonecznych. Tragizm życiowej rzeczywistości przysłania je koszmarnem widmem „obłędu samotności". *Biesy* Komornickiej są jednym z najbardziej wstrząsających utworów w literaturze powszechnej, w którym krwawe dzieje walki z upiorem własnego ducha zostały oddane z nieprawdopodobnie dokładnym realizmem przeżycia i z niemniej sugestywną siłą myśli i poetyckiego wyrazu. Jest Komornicka i przez to zjawiskiem w literaturze rzadkiem, że z niepospolitym talentem sprzymierza się u niej bardzo wysoka i samodzielnie przetrawiona kultura estetyczna i filozoficzna. Forma zaś jej utworów, oryginalna i najlepiej dostosowana do tętna duchowego, odbija się na tle czasu zupełną niezależnością i niezwykłem zgęszczeniem obrazowania, rodzajem swoim mającego niekiedy charakter wręcz prekursorski. W poezji

jej pokolenia trudno znaleźć, co pod tym względem dałoby się postawić obok takiego np. fragmentu z wiersza Komornickiej p. t. *Pełnia:*

Z dnia Przeznaczenia zniknęła kresu konieczność.
Niepokój pierzchł, już nie drży krok mój pośpiechem.
Bezmiar mą drogą i czasem moim jest wieczność,
Jutrznia i zmierzch — rozfalowanych mórz dechem.
Pługiem mym słońce. Noc siecią w Morze gwiaździstą.

Po roku 1907 Komornicka zamilkła, pogrążona w „samotności obłędu". Pokrewną jej organizacją duchową był zmarły samobójczo JAN WROCZYŃSKI (1883—1905), autor wydanego po śmierci tomu poezyj prozą: *Gawoty gwiezdne* (1905). „Metafora — mówi poeta — stała się czczym dźwiękiem, cierpienie stało się drewnem krucyfiksów..." W szeregu fragmentów o zadziwiającej nieraz ekspresji słowa snuje gorączkowe obrazy rozpacznych snów i opętańczych myśli o miłości i śmierci „człowieka, który nie może już być sobą". Miejscami widoczny tu jednak wpływ Przybyszewskiego, a taki np. *Jesiennej, strzaskanej, harfy zgrzyt: Zwyciężyła* wygląda wręcz na parodję mistrza, z pod którego wpływu Wroczyński wyzwolić się nie zdążył.

Ulega mu też, niekiedy raczej Słowackiemu, ADAM ZNAMIROWSKI, autor makabrycznych poematów prozą: *Śmierć* (1904) i *Całun* (pis. 1903, wyd. 1912) oraz późniejszego tomu wierszy z lat 1924—1927: *Wir perspektyw* (1933). Apostrofy, wizje i rozpamiętywania poety mają dużą sugestywność śmiertelnej grozy a w niektórych spięciach egocentryzmu z kosmicznem tchnieniem patos jest świeży i mocny. „Męczeństwem li tylko żywy" romantyk rozprawia się w imię doczesności z wiecznością i zatapia się marzeniem w „obłąkanej mogiłą słoneczności". Gdy zaś czytamy: „Objawił mi się w krąg ciała gnijącym prostokątem grób i w ciele jeszcze będąc, już nagą kością zwarłem się z jego zimną, wszechmogącą prawdą" — przychodzą na myśl trumienne wizje Wyspiańskiego, w których również wyraził się poniekąd duch epoki w tym jej szczególnym objawie, jakiego utwory Znamirowskiego są bodaj najsilniejszym w swem krańcowem natężeniu akcentem lirycznym.

Nawskroś inaczej występuje motyw śmierci w poezji STANISŁAWA KORAB-BRZOZOWSKIEGO (1876—1901), syna poety romantycznego Karola Brzozowskiego. W jego nielicznych poezjach, zebranych w tomie p. t. *Nim serce ucichło* (1910), odznaczających się bogatą rozmaitością mistrzowskiej formy wiersza, splata się zmysłowość z mistycyzmem w przedziwnie uduchowionej atmosferze lirycznej tęsknoty. On, który przedwcześnie sam odszedł, wzywa z upragnieniem:

O przyjdź, jesienią —
Wdziej szatę lekką, białą, zwiewną,
Pajęczą;
Rzuć na hebanowe swoje włosy
Perły rosy,
Lśniące zimnych barw
Tęczą.

O przyjdź, jesienią —
Owiana skargą tęskną, rzewną
Żórawi,
W dal płynących szarą niebios tonią,
Tchnąca wonią
Kwiatów, które mróz
Krwawi.

O przyjdź, jesienią —
W chwilę zmierzchu senną, niepewną —
I dłonie
Swe przejrzyste, miękkie, woniejące
Na cierpiące
Połóż mi skronie —
O Śmierci!...

Jedno z najpiękniejszych to arcydzieł liryki polskiej, o rzadkiej doskonałości, gdzie kunsztowność budowy stroficznej nie obniżyła bezpośredniości wyrażonego w niej stanu uczuciowego, nastrojowość najzwiewniej eteryczna znalazła odpowiedni kształt w symbolice słowa z niedościgłą subtelnością, jaką pozatem wskazać można jeszcze tylko u Tetmajera, oryginalność obrazowania zachowała przejrzystą jasność. W swoim rodzaju jest to utwór klasyczny.

Z równą sprawnością poetyckiego mistrzowstwa przełożył Brzozowski garść liryków francuskich, zwłaszcza

Baudelaire'a i Verlaine'a. W jego to przekładzie słynna *Litanja do szatana* Baudelaire'a rozpowszechniła się w całej poetyckiej Młodej Polsce. Wraz z bratem WINCENTYM BRZOZOWSKIM (*1874), autorem zbioru poezyj: *Dusza mówiąca* (1910), a którego własne życie wędrowca było romantycznym poematem, napisał cztery sonety: *Tryumfy,* równe klasycznemu wzorowi francuskiemu *Trofeów* parnasisty J. M. Heredii, co i pozatem wydatnie wpłynął na poetów polskich tej doby, aczkolwiek w tym kierunku *Sonety Krymskie* Mickiewicza musiały im być bliższe, pozostając jednak niedoścignionem arcydziełem ekonomji słowa.

Młoda Polska, której poeci chętnie się posługiwali formą sonetu, miała też własną nielada jej mistrzynię: KAZIMIERĘ ZAWISTOWSKĄ (z Jasieńskich, 1870—1902, zbiorowe *Poezje* wydał Stanisław Wyrzykowski, 1923). Władysław Folkierski, badacz *Sonetu polskiego* (1925), stwierdza, że „o sonetach Kazimiery Zawistowskiej nie można mówić spokojnie i zimno. Jest w nich taka moc zaklętego na zawsze uczucia, taka doza szczerości, taka bezpośrednia świeżość poetyckiego wyrazu, że należą one do najautentyczniejszych pereł sonetu polskiego". W tej poetce tęsknoty i marzenia, również świetnej tłumaczce liryków francuskich, zwłaszcza Baudelaire'a, Verlaine'a i Alberta Samain, obdarzonej naturalnym wdziękiem kobiecości i subtelną wytwornością wrodzonej kultury, kojarzy się szeroki oddech kresów podolskich z płomiennym żywiołem zmysłów. Jej erotyki były dla polskiej poezji kobiecej rewelacją, dumnem obnażeniem hamowanego głosu ciała. Odzywa się w nich, bardzo rzadko, echo Tetmajera, którego Zawistowska, jako kobieta, jest w polskiej poezji miłosnej doskonałem dopełnieniem. Jej erotyka ma posmak krwi, wszakże motyw ten nie wyczerpuje bogactwa różnorodnej skali poetyckiej, obejmującej głębokie umiłowanie przyrody, pęd do słonecznych obszarów życia, ale i dojrzałą prawdę cierpienia, skupioną kontemplację wewnętrznych uniesień, intuicyjny wgląd w dusze kobiece, czy są to *Kurtyzany,* czy też *Święte,* wreszcie tchnienie mistycznej tęsknoty, bodaj najsilniej przesycającej organizację psychiczną poetki. Do najpięk-

niejszych, obok sonetów i erotyków, utworów Zawistowskiej należą religijne *Pieśni nad pieśniami* i zwłaszcza wspaniały poemacik o *Magdalenie (O, nie patrz na mnie! Jam pełna lęku...)*.

Rodzajem erotycznego liryzmu, występującego równolegle z żarliwością mistycznej ascezy, zbliża się poniekąd do Zawistowskiej ksiądz ANTONI SZANDLEROWSKI (1878—1911, pseud. Antoni Ziemic i Władysław Poświat, osobne wydania utworów od 1907, zbiorowe *Pisma* w 4 tomach, 1912—1914). Autor poematu dramatycznego: *Paraklet* (1908), dramatów: *Marja z Magdali* i *Tryumf*, po przedwczesnej śmierci wynoszony przez niektórych na indywidualność twórczą o wymiarach sięgających Wyspiańskiego, obdarzony bujną wyobraźnią ekstatycznego wizjonera, przeżywający wciąż wewnętrzne walki między wyznawcą i kapłanem wiary Chrystusowej a niedającem się stłumić powołaniem duszy artystycznej, co pogłębiał jeszcze tragizm ziemskiego uczucia miłosnego, osiągnął wyżyny duchowego patosu o niezwykłej czystości tonu, nasuwające porównanie z zachwyceniami wielkich mistyków religijnych. Styl poetycki o barwie odrębnej, tętniący żywiołową mocą entuzjastycznej natury, kształcił zarówno na prorokach biblijnych Starego Zakonu jak na Krasińskim i Przybyszewskim. Jako poeta najpełniej wypowiedział się w listach miłosnych, wydanych po śmierci p. t. *Confiteor* (dwa wydania z r. 1912). Także w tych listach widać czasami wpływ Przybyszewskiego, ale ani jeden z rapsodów autora *Wigilij* nie dorównał tej przypadkowej księdze Szandlerowskiego, którą zestawiaćby trzeba z listami miłosnemi Marianny d'Alcoforado albo z listami Krasińskiego do Delfiny. „Piękniejszej rzeczy — pisał Józef Jankowski we wstępie do wydania *Confiteor* — zarówno pod względem lotu, jak i jego tęczy rozsypanej, zarówno pod względem piękna metafizycznego, jak i jego wyrazu artystycznego, nie znam w tym zakresie — ani w literaturze polskiej, ani w literaturze świata szerokiego". Po upływie czasu, stwierdzić dziś można, że jest to w każdym bądź razie księga w swoim rodzaju wyjątkowa, jedyna i która zapewnia jej autorowi trwałe stanowisko w literaturze.

Naprzeciw niej, dla kontrastu, jednakowoż i z powodu wysokiej wartości artystycznej, niesłusznie zaćmionej głośnym ongi skandalem, postawić można MIECZYSŁAWA SROKOWSKIEGO (1873—1910) powieściowy ale z prawdy życiowej napisany pamiętnik miłości nawskróś ziemskiej, wyłącznie zmysłowej: *Kult ciała* (1909), utwór bardzo śmiały lecz w swoim rodzaju nie do pominięcia świadectwo dużego talentu poety *Chorych snów* (1898) oraz autora powieści: *Epigoni* (1904), *Anachroniści* (1911) i kilku zbiorów nowel, odznaczających się żywym nerwem pisarskim, świeżością bystrej obserwacji psychologiczno-obyczajowej, dobrym choć umiarkowanym realizmem o zacięciu zlekka satyrycznem w przedstawianiu środowiska ziemiańskiego, pomysłową i dowcipną wyobraźnią, nadto pięknym stylem czystej, swobodnej i nieraz jędrnej polszczyzny. Są to wszakże rzeczy naogół szkicowe, niewykończone, z wyjątkiem najlepiej jako całość wytrzymanego *Kultu ciała*, głównej pozycji autora, który nadto w rękopisach, miał zostawić godne uwagi utwory poetyckie, częściowo drukowane po różnych czasopismach, a według świadectwa wtajemniczonych, znaczące dalszy rozwój wybitnego talentu lirycznego.

Jako poeta *Tragedji krwi* (1897), namiętnie poszukujący absolutnej prawdy bytu a zgłębiający fizjologiczne tajemnice popędu płciowego (*Nagość*, *Piąty żywioł*), wyróżnił się BOGUSŁAW ADAMOWICZ (* 1870), talent rzetelny ale nierówny, pozostający pod wpływem Baudelaire'a i E. A. Poe. Po wydaniu kilku seryj poezyj, w których wybuchy chorobliwej namiętności i ponurej zgrozy zmieniają się z wylewami idealistycznego liryzmu albo z niepokojącem tchnieniem mistycyzmu (poemat *Miasto umarłych*), przeszedł do prozy powieściowej, w której okazał się dobrym i pomysłowym przedstawicielem fantastyki, zwłaszcza *W starym dworze* (1909, II wyd. p. t. *Wojna z duchami*, 1923) i w *Nieśmiertelnem głupstwie* (1912). W pierwszej z tych powieści, będącej wyrazem jakby idealistycznego spirytyzmu, owianego wdziękiem rdzennie polskiego sentymentu, odrębną uwagę zwraca piękno krajobrazu.

Wybitnie estetyczna postawa życiowa duszy samotnej

przejawia się typowo w poezjach STANISŁAWA WYRZYKOWSKIEGO (*1873), przez czas pewien wydawcy i współredaktora *Życia* krakowskiego, gdzie zamieszczał utwory wierszem i prozą oraz artykuły krytyczne, m. i. o Reymoncie i Żeromskim. Potem w *Chimerze* drukował przekłady i własne utwory, także bardzo kunsztowne sonety. Niepospolity znawca piękna i poławiacz wyszukanych wzorów artyzmu, autor *Skrzydlatych ogni* w poezjach swych, zebranych w tom p. t. *Plon życia* dopiero w roku 1931, o bogato urozmaiconej treści i formie, o ekspresji nader zwięzłej lecz nasyconej głębią i powagą myśli, zrazu odpycha pozornym chłodem atmosfery uczuciowej, lecz zniewala uwagę zaciekawieniem, jakie budzi rzadko spotykana rozpiętość skali psychicznej. Tłumacz Nietzschego, nowel E. A. Poe i *Nostroma* Josepha Conrada, ostatnio wystąpił z powieścią historyczną o Dymitrze Samozwańcu p. t. *Moskiewskie Gody* (1930), wybitną historjozoficzno - literacką próbą pragmatycznie rozwiniętej kroniki czasu, ale kroniki postawionej na wysokim poziomie artyzmu. Właściwym łącznikiem organicznym całości, obfitującej w liczne epizody, naogół żywe i plastyczne, lecz nieraz wprowadzane dość luźno, jest wyborny styl prozy o świetnie wytrzymanym umiarze. Osobami dramatu są tu zbiorowości, polska i rosyjska, w których nikną indywidualne postawy jednostek. Przeciwstawienie dwóch narodów wypadło jaskrawo, ale w sposób dobrze uzasadniony, jako obraz dziejów i jako węzeł tragiczny wątku powieściowego. Ze stanowiska budowy artystycznej najmniej przekonywająco wygląda Gołuchowski, wbrew swojej woli kochanek Maryny Mniszchówny, a z woli autora rezoner rojeń humanistyczno-kulturalnych o charakterze programowo - dydaktycznym. W tym stosunku Maryna odgrywa rolę jakby już stendhalowskiej Lamiel czy nawet zupełnie nowoczesnej „chłopczycy“, przeniesionej w wiek XVII. W Dymitrze zajęło autora przedewszystkiem zagadnienie psychiki tajemniczego cara i jej rozwój, może zbyt nagły u punktu wyjścia, ale później odtworzony z dobrą intuicją i w pełnych barwach prawdy życiowej. Szeroko zakrojony zamiar epicki nie ze wszystkiem wypadł jednakowo szczęśliwie,

obfitość wszakże doskonałych epizodów i nieraz kapitalnych charakterystyk oraz ogólny poziom artyzmu stawiają tę próbę powieściową na pierwszym planie w dorobku poety.

Intelektualizm najmocniej ugruntowany filozoficznie występuje w twórczości JERZEGO ŻUŁAWSKIEGO (1874—1915), uprawiającego wszelkie rodzaje literackie. Badacz Spinozy i wyznawca wywodzącego się ze Spinozy syntetycznego monizmu teoretyczno-poznawczego, Żuławski, opierając się przedewszystkiem na doświadczeniu, odrzuca dualistyczne przeciwstawienie przedmiotu i podmiotu, uznaje natomiast, że nasze wyobrażenie rzeczy nie jest bynajmniej obrazem ani skutkiem działania jej na nas, lecz faktyczną rzeczą, która wstąpiwszy w skład syntezy zwanej podmiotem, została uświadomiona i zyskała zmysłowe jakości, a różnica między zjawiskiem poznawczem a faktycznym jego przedmiotem jest tylko ilościowa. Na takiem podłożu filozoficznem rozwinął swą twórczość artystyczną, przesyconą, niekiedy nadmiernie, pracą czysto myślową, lecz ożywioną namiętną żądzą pełni zmysłowego życia a równolegle uczuciowo podminowaną wytężoną tęsknotą do bohaterstwa, mającego na celu ideały ludzkości i narodu. Przyjaciel Przybyszewskiego, któremu poświęcił poemat *Lotos* (1899), opracował systematycznie mgławicowe teorje estetyczne tego wodza Młodej Polski, którego wpływowi również ulegał. Szeroka skala zainteresowań odcisnęła na nim piętno pewnego eklektyzmu, a niedostatek indywidualnej wyobraźni twórczej zaważył ujemnie na całej jego twórczości. „Poetyczność Żuławskiego — bystro zauważył Adam Grzymała-Siedlecki — podstawą swoją przyrasta do nauki. Sprawdzić to zresztą można i na jego lirykach, które w muzycznem napięciu swem dają przeważnie wrażenie dysputy z milczącą Wiecznością; nawet wówczas, gdy temperatura tworzenia Żuławskiego dochodzi do żarnego oszołomienia, a więc w krwistych jego fragmentach erotycznych, nawet i wówczas objekt poezji: kobieta — widziany jest zawsze poprzez obramowanie filozoficzne". Wcześniej już napisał Jan Sten: „Wyolbrzymione proporcje o uproszczonym rysunku, wielka siła poetyckiego

obrazowania i wysłowienia przy nieznacznej stosunkowo rozmaitości sposobów artystycznych, ogromna skala poruszonych podstawowych zagadnień bytu i przeważnie proste, nieprzystępne wahaniom ich rozwiązanie, większa niż u innych dusz skłonność do twierdzenia, do pozytywnych rozstrzygnięć, większa też zdolność przejmowania się zagadnieniami czysto intelektualnemi, wstrzemięźliwość w odsłonięciu siebie poza sferą czystej myśli — towarzyszą Żuławskiemu od pierwszych nawet, bardzo dziecinnych jeszcze prób poetyckich". Dodać jednak trzeba, że uderzający na tle czasu brak bezpośredniości w utworach Żuławskiego, ich refleksyjność przechodząca niekiedy aż w chłodną retorykę, znajduje rekompensatę w silnym nerwie moralnym, nieodzywającym się jednak nigdy w sposób dydaktyczny ani tembardziej tendencyjny, oraz w szerokiem tchnieniu wzniosłego idealizmu.

Oprócz Spinozy, który pozostał dla niego ulubionym mistrzem, począwszy od niemieckiej pracy doktorskiej i polskiego o nim studjum z roku 1899 (zamieszczonego też w zbiorze szkiców filozoficznych: *Przed zwierciadłem prawdy*, 1914), na kształtowanie się myśli Żuławskiego najwydatniej wpłynęli Schopenhauer i Nietzsche, którego poezje tłumaczył (w III tomie *Poezyj*). W poezji, jak tylu innym współczesnym, patronował mu Słowacki, ale w swoich wędrówkach po świecie myśli i piękna, obcował też z poetami hebrajskimi, z dużym polotem trawestował motywy Talmudu, tłumaczył *Xięgi niektóre z Żydowskich pism Starego Zakonu wybrane* (1905, oraz w III tomie *Poezyj)*, napisał entuzjastyczny szkic o *Księdze Ijoba* (czyli Hioba: *Prometeusz żydowski*, 1902, w *Szkicach literackich*, 1913), a jeden z najdojrzalszych artystycznie dramatów swoich: *Koniec Mesjasza* (1911), w którego zwartej akcji postawił szereg plastycznych charakterów z kapitalną postacią sułtana Mohameda IV, poświęcił dziejom Sabbataja C'wi z XVII-go wieku. Barwnością zmysłowego obrazu życia przyciągną też jego uwagę średniowiecze i renesans włoski, z którego tła wysnuje dramaty miłości i namiętności: *Ijolę* (1905) i *Donnę Aluikę* (1906) oraz jeden z obrazów *Erosa i Psyche* (1904, IV wyd. 1909, V wyd. 1921). Ta — jak nazwał ją autor —

„powieść sceniczna w siedmiu rozdziałach“, czerpiąca z baśni Apulejusza motyw, wielokrotnie opracowywany w dziejach literatury powszechnej, a mająca najbliższych poprzedników nietylko w *Tragedji człowieka* pisarza węgierskiego Madacha, ale i w *Duchach* Świętochowskiego, w ramach barwnego widowiska z różnych epok ludzkości przedstawia alegorję tęsknoty do wymarzonego ideału, krępowanej więzami brutalnej rzeczywistości. Doskonała optyka teatralna, przystępność popularnej symboliki ideowej i szczere piękno poetyckie niektórych obrazów zapewniły temu utworowi ogromne, dotąd trwające, powodzenie na scenach polskich i obcych. Świetna gra Ireny Solskiej, pierwszej interpretatorki roli Psyche, w której występowała również Jadwiga Mrozowska, ostatnio zaś Hanka Ordonówna, niemało się przyczyniła do tego naprawdę wielkiego sukcesu teatralnego. Zgodzić się jednak trzeba na określenie Boya-Żeleńskiego, że są to tylko „ulubione jasełka filozoficzne dla dużych dzieci“.

Żuławskiego zawsze nęciły tematy o dużych wymiarach, obejmujące główne zagadnienia filozoficzne bytu ludzkiego. Z natury swego usposobienia miał skłonność do myślenia abstrakcyjnego, skądinąd jednak zmysłowość, występująca u mózgowców często w mierze spotęgowanej, nasuwała potrzebę konkretyzacji życiowego pędu, a filozofja syntetycznego monizmu utwierdzała poetę na drodze poszukiwań realnego obrazu świata. „Jestem panteista trochę i romantyk“ — za Słowackim powtórzył o sobie. Poetycki wyraz jego filozofji najpiękniej wypadł w poemacie: *Lotos*, księżycowej fantazji o duszy ludzkiej. Człowiek jest ogniskiem stawania się świata. W jego duszy tworzy się jednolita synteza „wszechświata bez granic i końca“. Dusza, poczuwszy się w zupełnej jedności ze światem, może jego zjawiskami rządzić. Ale w zetknięciu z rzeczywistością rodzi się ból metafizyczny. Niemożność pogodzenia ideału z życiem prowadzi do pesymizmu, rodzi się pragnienie Nirwany, ukojenia w abstrakcyjnej sferze niebytu. Ton ten wszakże, znany już u Tetmajera i wogóle płynący z ducha czasu, choć nieobcy Żuławskiemu, jest dla niego mniej charakterystyczny. Panteistą był tylko trochę, więcej romantykiem, ale też i pozytywistycznym

racjonalistą. Nawarstwienia te występują w rozmaitych okresach jego twórczości z różnem natężeniem, wciąż są jednak obecne. W filozoficznej poezji Żuławskiego sfera myśli i tęsknoty nie wypiera sfery czynu i walki. Jego liryki (najwcześniejsze z roku 1892, wydawane w zbiorach od roku 1895, zbiorowe *Poezje* w 4 tomach, 1908) są jednak przedewszystkiem obrazem poetyckim rozmyślań filozofa nad zagadką bytu. „Myśl — mówi w jednym z sonetów — jest wszystkiem na świecie i myśl jedna stwarza!“ Dla Żuławskiego symbol poetycki jest środkiem do ujęcia w słowo treści transcendentalnej. Jego myśl buntuje się przeciw goryczy poznania, lecz na buncie nie poprzestaje, bo zamiast prawd gorzkich szukać w świecie, można „je w głębi swego ducha stwarzać“. Jest to wszakże tylko nakaz, którego urzeczywistnienie ogranicza się do abstrakcjonizmu oderwanego od życia. Kiedyindziej wyznaje poeta: „Ja cię kocham, Życie!“ Ale choć stwierdza: „Wszystko dałeś mi, Życie, czegom jeno pragnął —“, odzywa się dalej goryczą przeświadczenia:

> Snadź by mnie przekonać,
> żem źle pragnął i że jest wszelakie pragnienie
> samo w sobie boleścią — a spełnienie pragnień
> najżywszych nieprzerwanem pasmem rozczarowań,
> chociażby rzeczywistość przeszła sny najśmielsze...

Jako poeta myśli Żuławski nasuwa porównanie z Asnykiem, którego był w literaturze polskiej następcą, ale mu nie dorównał siłą poetyckiego obrazowania, ani polotem twórczej wyobraźni.

Pełne krwi są Żuławskiego liryki erotyczne, w których jako poeta osiągnął największą bezpośredniość uczuciowego wyrazu. Odrębne miejsce w jego twórczości ma cykl sonetów: *Warszawa* (1899, *Z domu niewoli,* 1902, i w I tomie *Poezyj),* piękne świadectwo patrjotycznego bólu i tęsknoty za „hetmanem zwycięskim“, gdy poeta patrzy „na ludzi, co w wielkich domach żyją mali“. Z myśli o sprawie narodowej, dla której sam czasu wojny życie poświęci, powstał też oryginalnie pojęty, ale słabo zbudowany dramat o Langiewiczu: *Dyktator* (1903). Zagadnienie bohatera, przedstawione w konflikcie, przypominającym szekspirowskie przeciwstawienie Hamleta i For-

timbrasa, a w ramach hymnu na cześć pięknego życia, jest przedmiotem baśni dramatycznej: *Gród słońca* (1911).

Wiersz Żuławskiego w poezjach i dramatach odznacza się dużem pięknem poprawnej i jasnej frazy poetyckiej, układanej w rytmach i strofach o muzycznej dźwięczności słowa, osiągającego nieraz mocne i sugestywne akcenty, ale ściśle podporządkowanego logicznym wymaganiom treści. W poszukiwaniu nowej formy stworzył własną strofę, nazwaną *kaskadą* (w cyklu *Intermezzo*, 1897), napisał też sonet trójzgłoskowy (1897), ale były to próby dorywcze, bo używał naogół form tradycyjnych, choć nie unikał trudnego i długiego wiersza, często uprawiał sonet, a gdy — zwłaszcza później — czuł potrzebę swobodnego toku rytmiki, pisał wierszem „wolnym".

Kompozycja utworów Żuławskiego posiada przejrzystą logikę wewnętrzną i starannie obmyślany ład. Występuje to najwyraźniej w budowie jego dramatów, z których napisał nadto prozą: *Wianek mirtowy* (1903), tryptyk sceniczny: *Gra* (1906) i komedję omyłek: *„Za cenę łez"* (1909). Z nich najciekawszy: *Wianek mirtowy* oryginalnym pomysłem zawiłego problemu psychologicznego w konflikcie miłosnym trojga ludzi. Ale na tych dramatach współczesnych, którym brak efektów dekoracyjnych, jakie przysporzyły wiele jego utworom z przeszłości, najsilniej zaważyła słabość Żuławskiego w charakterystyce psychologicznej, czego nie ratuje ani odkrywcza miejscami intuicja, ani żywość dobrego dialogu. I pod tym jednak względem talent pisarza wciąż się rozwijał, bo w ostatniej swej powieści: *Laus Feminae* (I. *Powrót*, 1914, II. *Profesor Butrym*, 1916) stworzył conajmniej dwie naprawdę żywe postaci ludzkie: kobiety-uwodziciela i garbatego lekarza.

Opowiadania Żuławskiego (wydawane osobno od r. 1896, zebrane ostatnio w trzech tomach: *Kuszenie szatana*, 1914, *Bajka o człowieku szczęśliwym*, 1914, i *Miasta umarłe*, 1918), z których *Biały szczur* (1898) i *Hegesias Peisithanatos* (1905) zasługują na trwalszą pamięć, mają znaczenie komentarza myślowego do poezyj i dramatów. Natomiast drugim sukcesem Żuławskiego u publiczności, artystycznie lepiej zapewne zasłużonym, niż *Eros i Psy-*

che, jest jego fantastyczna powjeść księżycowa: *Na srebrnym globie* (1903, III wyd. 1912, nowe wyd. 1921), rozwinięta następnie w trylogję, do której wchodzą: *Zwycięzca* (1910) i *Stara ziemia* (1911). Najwyższą wartość ma część pierwsza, która zdobyła też powodzenie zagranicą, a nawet była naśladowana przez pisarza rosyjskiego Aleksego Tołstoja w *Aelicie.* W tej powieści znalazł Żuławski wymarzone pole dla swego talentu: jego wyobraźnia miała tu oparcie w materjale naukowym, z którego wysnuła fantastyczną lecz realnie skomponowaną wizję życia na księżycu; jego myśl, niekrępowana probierzem rzeczywistości, stworzyła pełny i doskonale związany obraz bytu na innej planecie, której świetnie namalowany krajobraz należy wogóle do najlepszych kart w twórczości autora. Powieścią tą Żuławski zajął w literaturze powszechnej odrębne miejsce, obok Stevensona i Wellsa, a literaturę polską wzbogacił świeżą pozycją. W dalszym, naogół bardzo ubogim, rozwoju polskiej powieści naukowo-fantastycznej, gdy Stefan Grabiński podąży raczej śladem, wytkniętym przez E. A. Poe, godnego siebie następcę znajdzie Żuławski w Wacławie Niezabitowskim, jako autorze *Ostatniego na ziemi* (1928).

W dziedzinie poezji dramatycznej, ze względu na rodzaj tematyki historycznej i ogólny styl duchowy, obok Żuławskiego postawić należy niesłusznie przeoczaną AMELJĘ HERTZÓWNĘ (* 1878), lepiej znaną zagranicą autorkę drukowanych w naukowych czasopismach francuskich i niemieckich rozpraw z historji i kultury starożytnego Wschodu, aczkolwiek jej dramat *Wielki król* w roku 1911 odznaczono na konkursie warszawskich teatrów rządowych a sztukę *Lustra* w roku 1913 wystawiono na scenie łódzkiej. Drukowana w tomie IX *Chimery* z roku 1905 scena dramatyczna: *Yseult o białych dłoniach,* obok której wymienić trzeba *Fleur-de-Lys* (w paryskim *Panteonie,* 1908) i dramat biblijny *Zburzenie Tyru* (wyd. 1906), pokazała odrazu mistrzostwo autorki w osiąganiu wysokiego napięcia nastrojowo-wzruszeniowego, oryginalną pomysłowość i świeżość motywów dramatycznych, głęboko ujętą i sugestywnie wyrażoną symbolikę filozoficzną, wypukłość trudnej charakterystyki psychologicznej. W *Pa-*

storalach (druk. w *Sfinksie* 1909), gdzie z groteski żartobliwej stopniowo wyrasta dramat ideowy o głębszem znaczeniu, doskonale przeprowadzono swietny pomysł zdemaskowania zakłamanego obrazu życia rokokowo-sentymentalnego. Pełnię realistycznego poczucia i odtwarzania żywej rzeczywistości, czego wybitnemi próbami były już akt I *Zburzenia Tyru* i niektóre sceny *Pastorali*, zdobywa autorka w szeroko zakrojonym dramacie ideowym z dziejów Bizancjum p. t. *Wielki król* (druk. w *Zdroju* 1918—1919 i osobno, 1933). Obraz dekadencji kończącego się świata znalazł tu oświetlenie wielostronne a w rozmaitych załamaniach poprzez dusze ludzkie odsłania nędzę zabiegów ludzkich, zarówno na szczytach hierarchji społecznej, jak w nizinach bezimiennego tłumu. Dramat tętni krwią a człowiek występuje w nim z całem okrucieństwem naturalizmu. Gdy po udaremnionym zamachu na cesarza, spiskowcy ponoszą karę, Justynjan, starzec niemal stuletni, inną też mówi prawdę o sobie: „Bo ja nie czuję do was gniewu o mordercy moi, i żałuję, że czyjeś usłużne ręce zasłoniły tron mój przed wami... stary jestem i zmęczony, spragniony spokoju i ciszy, którą znaleźć można tylko w grobie“... Symboliczną zaś scenę ostatnią kończą słowa: „Wieczny jest tylko Bóg!“ Biorąc tematy z odległej przeszłości, którą sumiennie wystudjowała i odtwarza z wnikliwą intuicją, Hertzówna podejmuje zawsze zagadnienia ogólnoludzkie, z zawiłych sytuacyj i charakterów psychicznych wydobywa prawdę o człowieku, rzutując przytem śmiało w filozoficzną treść zdarzeń. Twórczość jej jest wybitnie intelektualistyczna, ale niema w niej nic abstrakcjonizmu, myśl ideowa jest ściśle skonkretyzowana w fakcie, poprzez który autorka otwiera najdalsze perspektywy metafizyczne, odsłania istotne wartości moralne. Hertzówna jest indywidualnością wyjątkowo samodzielną, przytem o rzadko spotykanym stopniu kultury duchowej.

31.

Symbolizm, najistotniejszy i najwyraźniejszy czynnik literatury neoromantycznej, nadający jej odrębne piętno, choć bynajmniej nie stanowiący wyłącznego kierunku tej doby — i dlatego, zwłaszcza w Polsce, gdzie nadto był odrazu wypierany przez psychologizm, którędy prowadzi droga do realizmu, a równolegle wciąż trwa naturalizm w rozmaitych odmianach, nie można rozciągać tej nazwy na określenie epoki, przejawił się najdojrzalej i najzupełniej w twórczości LEOPOLDA STAFFA (* 1878).

Władysław Kozicki, towarzysz młodości Staffa, opowiada we wspomnieniach o pierwszym, lwowskim okresie twórczości poety: „Nietzsche wywarł wpływ decydujący na ukształtowanie się poezji Staffa nietylko swą genjalną koncepcją nadczłowieka, która tak wspaniałem echem odezwała się w *Snach o potędze,* w *Mistrzu Twardowskim* i w pierwszych sonetach *Dnia duszy,* ale także swoją *gaia scienza,* tą ewangelją, która pod znakami słońca, orła i węża głosiła nieskończoność, wiekuistą doskonałość i pogodną dostojność bytu na ziemi. Także niesłychana dynamika uczuciowa, rewolucyjność pojęciowa i absolutna nowość obrazowania Nietzschego pomogły Staffowi do wytworzenia sobie swego indywidualnego słowa poetyckiego“. „Nie zapomnę nigdy, — słowa tegoż autora o Staffie — w jaki zachwyt, w jakie osłupienie niemal wprowadził nas, gdy zdecydował się wreszcie wyjść z rezerwy i na wieczorze u Leona Popławskiego pozwolił odczytać (sam nie czytał, bo zbyt wielką miał tremę) kilka swych poematów, m. in. sławne później *Dzwony.* I rzecz dziwna, że Przybyszewski, który później dla Staffa nie miał dość słów uwielbienia, nie odrazu poznał się na jego talencie: *Dzwonów* posłanych do *Życia* nie wydrukował“. Wtrącić

tu można uwagę, że Przybyszewski, choć miał uznanie dla pokrewnych symbolicznej twórczości Staffa motywów ideowych w poematach Żuławskiego *(Lotos, Narodziny Psyche)*, choć Staff spełniał jego program literatury „nagiej duszy“, — z natury swego usposobienia nie mógł się chwilowo przekonać do poezji, która zapewne zrażała go pozornym chłodem wewnętrznym i poprawną dojrzałością formy, kształtującej się z wyraźnem dążeniem do klasycyzmu, a niemal przeciwstawiającej się swobodzie luźnego wiersza w tym właśnie czasie w *Życiu* drukowanych *Hymnów* Kasprowicza, które Przybyszewski — jak wiadomo — uważał za genjalną rewelację. „Tymczasem — wspomina dalej Kozicki — Staff wydał (własnym nakładem!) swój pierwszy tom: *Sny o potędze* (1901). Efekt był rewelacyjny i piorunujący. Młody poeta wstępnym bojem zdobył umysły, oczarowując je heroizmem nadczłowieczych marzeń, zastygłych w kształt posągów ze śpiżu o nieskazitelnej, klasycznej, co więcej — parnasowskiej formie (rymy przymiotnikowe, nie mówiąc już o czasownikowych, uchodziły wtedy za niechlujstwo, a asonanse za obrazę boską). Pierwszym mocnym rzutem skrzydeł Staff wydźwignął się odrazu na sam szczyt Olimpu Młodej Polski, na to wysokie miejsce obok Kasprowicza i Tetmajera, które już odtąd na stałe zatrzymał“.

Po *Snach o potędze* wydaje Staff wielki poemat o *Mistrzu Twardowskim* (1902), którego określenie w tytule jako *Pięć śpiewów o czynie,* a przypomnieć trzeba, iż było to już po *Weselu* Wyspiańskiego, stało się powodem wielu nieporozumień. Dopatrywano się więc w Staffie rzecznika filozofji czynu, gdy on w tym poemacie, zatrącającym miejscami o *Króla-Ducha* Słowackiego, ale pojętym zupełnie indywidualnie i najlepiej przystosowanym do ducha czasu, wyrażał tylko idealizm pokolenia, przenoszącego wolę mocy na wewnętrzny teren duszy, jak to już wcześniej głosiły poematy Żuławskiego, z którego *Lotosem* łączy *Mistrza Twardowskiego* także forma tercyny. W symbolicznym tym poemacie rozwinął Staff ideę drogi ważniejszej niż cel, a zamykający go wiersz: „Samemu sobie zdany dziś sam siebie tworzę“! — usuwa wszelkie wątpliwości co do istotnej intencji poety.

Mimo znamienny tytuł następnego tomu poezyj, jakim był *Dzień duszy* (1903), wydana i wystawiona w roku 1904 na scenach lwowskiej i krakowskiej tragedja p. t. *Skarb* była znowu interpretowana fałszywie. Nawet krytycy tak wytrawni a przedstawiający zupełnie odmienne kierunki, jak pozytywista Włodzimierz Spasowicz i modernista Ostap Ortwin, widzieli w Skarbie utwór o dodatniej idei społecznej. „Staff jednak — pisał Herbert Sand w zasługującem na lepszą, niż ma, pamięć, głęboko ujętem studjum o *Współczesnej polskiej twórczości dramatycznej* (1911) — nie uznaje tego; życie z jego prozą i tragedją jest dla niego tylko przypadkowym, jednym z pośród wielu dostępnych mu światów. *Skarb* dla niego, to właśnie to wszystko, co my marzymy, roimy, czego nie profanujemy doświadczalnie, dotknięciem dłoni uderzając, próbując. Trzeba wierzyć w *skarb,* w legendarny, wymarzony przez nas, wizjonerską wiarą rozolbrzymiony, wyobraźnią dźwignięty, rojeniami z maestrją wycyzelowany *skarb-sen!* „Bowiem w to umiem, w co chcę wierzyć“! A wierzyć umie on, bo chce w to wierzyć, tylko w świat własnej swej chimery, tylko w wyobraźnią swą poczęty sen. Skarbem jest właśnie ta prawda-wiara, ta rojeniami wielkiemi zaludniająca próżnię i szarzyznę duszy — wiara! Tylko to, co my wyśnimy, co rozdzwonimy w bezkresie wirującą rytmiką naszych marzeń i w co potrafimy wierzyć — jest dla nas tym wielkim a jedynym *skarbem*“.

Tam cuda niewidne i mgliste
A jeśli niema... ja je śnię!
I to jest zdobycz moja...

Nic dokładniej nie uzmysławia zasadniczej różnicy między idealizmem neoromantycznym a romantycznym, jak twórczość dramatyczna Staffa. Romantyzm był walką o wcielenie ideału w życie, nawet tam, gdzie się toczyła na szlakach napowietrznych. Na tem stanowisku, które już wcześniej zajmują wykształceni na pozytywizmie społecznicy, jak Andrzej Niemojewski i Franciszek Nowicki, a co w twórczości Żeromskiego znajduje gorliwego rzecznika nawet ze szkodą dla artyzmu, występując też Wyspiański. Natomiast w poezji Staffa, zwłaszcza w pierw-

szym jej okresie, bo później indywidualistyczna postawa poety różniczkuje się i podlega przemianom, a w wojennej *Tęczy łez i krwi* (1917) dochodzi nawet do mocnych akcentów społecznych, już zaś w *Uśmiechach godzin* (1910) występuje głęboki ton współczucia z niedolą bliźnich, — w takich nadto utworach, jak dopełniająca ideę *Skarbu* ballada dramatyczna: *Godiwa* (1906), tom poezyj: *Gałąź kwitnąca* (1908), a nawet, mimo bardzo dalekie echa *Wyzwolenia* Wyspiańskiego i ślady atmosfery porewolucyjnej, *Igrzysko* (1909), gdzie jednak tragedja aktora, który chciał znaleźć i przeżyć siebie we wszystkich rolach, przechodzi już raczej na teren psychologiczny, — przejawia się najdobitniej idealizm oderwany od życia i środowiska, najściślej ograniczony do wewnętrznego doskonalenia się jednostki, dla której „szczyt twórczości to tworzenie siebie“.

Powołaćby się tu wprawdzie można na wskazania o ulepszaniu dusz własnych, głoszone za Chrystusem i przez Mickiewicza, ale nie zmieni to poglądu na krańcowy egocentryzm postawy twórczej Staffa, dla którego i w późniejszych jego przemianach najważniejszą sprawą jest człowiek jako indywiduum, a nawet raczej dusza ludzka. Nie o co innego idzie w jedynym prozą napisanym, współczesnym dramacie Staffa p. t. *To samo* (1912), gdzie momenty naturalistyczne, nieobce zresztą i poezji autora, bynajmniej nie stoją w sprzeczności z przewodnią linją duchową poety. Zresztą, nauczony doświadczeniem *Skarbu*, którego symbolika była tak źle rozumiana, Staff już w *Godiwie* usiłował stawiać zagadnienia na gruncie realniejszym, a w dalszym ciągu swej twórczości, świadomie dąży do naturalności i prostoty, co wiąże się nadto z własną przemianą duchową, od nietzscheanizmu do chrześcijaństwa. W *Wawrzynach* (1912), dramacie osnutym na legendzie o dwóch wieżach krakowskiego kościoła Marjackiego, ale przedstawionym, jak u Staffa zazwyczaj, na terenie bliżej nieokreślonym ani czasem ani miejscem działania, w ramach psychologicznego konfliktu charakterów, odtworzonego z subtelną intuicją, moralne zagadnienie grzechu miłosnego zostało rozwiązane nawet konwencjonalnie. W *Południcy* (1920), którą uważać można za

nową próbę klasycznej tragedji przeznaczenia, niewątpliwe piękno poetyckie uległo aż stłumieniu przez sztuczność ludowego realizmu, choć nie brak tu dobrych efektów teatralnych.

O Staffie, jako twórcy dramatycznym, utarła się powszechna opinja, że jest to dziedzina dla talentu poety nieodpowiednia. Z tym uporczywym przesądem rozprawił się ostatecznie Karol Irzykowski w szkicu z roku 1929 o *Motywach dramaturgji Staffa*. Podsumowując swe wywody, stwierdza on, że „Staff stara się, tak jak w swych wierszach, określić pewne sytuacje duchowe czy filozoficzne, czyni to zwykle świetnie, może niezbyt jasno, wyciąga w ten sposób swoje bilanse dramatyczne. — Dlatego też dramat Staffa uchodzi za dramat czysto książkowy. Atoli każdy lepszy, mądrzejszy dramat wkońcu zostaje dramatem książkowym. Nie jest to wada lecz chluba. Czysto teatralne są tylko farsy. Nawet o Szekspirze utrzymuje Craig, że właściwie nie nadaje się na scenę tylko do czytania. Złączenie akcentów dramatycznych z teatralnemi jest największą trudnością dla dramaturga — a ta trudność jest jedną z głównych przyczyn chronicznego przesilenia w europejskim dramacie i teatrze. — Natomiast na największy podziw i uznanie zasługuje u Staffa to co jest mniej widoczne: zawiązywanie węzła dramatycznego, doprowadzenie zdarzeń do punktu, w którym zaczynają być ważne, nie życiowo, nie praktycznie, lecz jako problematy, wikłanie i eksploatowanie motywów, słowem to co się nazywa „intrygą dramatyczną". Ten rafaelicki poeta jest także zręcznym budowniczym; wnikanie w strukturę jego dramatów sprawia wielką przyjemność, mimo zarzutów, które mu czynić można, i nawet te zarzuty często jak gdyby należały do rzeczy i były zgóry przewidziane. — Ze sztuk Staffa do wznowienia najbardziej nadaje się *Skarb* — niechby nowoczesna reżyserja zobaczyła tu dla siebie wdzięczne zadanie. Ta pierwsza sztuka Staffa pozostaje w jego repertuarze sztuką najreprezentatywniejszą. *Igrzysko* (Irzykowski uważa je za najlepszą sztukę Staffa) wymaga znakomitego aktora, — lecz eksperyment ze *Skarbem*, po *Okręcie sprawiedliwych* (rosyjskiego pisarza M. Jewreinowa), po *Wieży Babel* (Antoniego Słonimskiego),

nie byłby nie na czasie. Choć literaci znają tę sztukę na wylot, jednak problemat jej jest wciąż aktualny, że przypomnę np. *Żeglarza* Szaniawskiego“.

Irzykowski, który wogóle widzi w Staffie odnowiciela stylu klasycznego w naszym dramacie, podnosi, co nie powinno być przeoczone, że utwory dramatyczne Staffa przedstawiają bogaty materjał do studjów literackich w szkole wyższej, a nawet średniej. W *Skarbie* zaś w szczególności wskazuje moment przesilenia symbolizmu w Polsce, „właśnie dlatego, że go najkonsekwentniej stosuje. Symbol jest tak wypukły i plastyczny, że wyzywa do tego, aby go brać dosłownie. Jakże zdradliwy jest ten gatunek literacki!“ Ta bystra uwaga najniebezpieczniejszego dialektyka naszej współczesnej krytyki literackiej wyjaśnia, dlaczego symbolikę *Skarbu* interpretowano zrazu fałszywie. Bo jest za przejrzysta.

Poetyckie wartości formy w najszerszem znaczeniu pojęcia, czyli budowa wiersza, bogata, urozmaicona i zawsze nieskazitelna, obrazowanie, t. j. przenośnie i porównania, w których Staff stał się mistrzem liryki polskiej XX-go wieku, wreszcie zwięzła i sugestywna aforystyka, słowem cała technika słowa twórczego jest i dramatów Staffa największą ozdobą. Ale ta jego istotna i niewątpliwa siła rozwinęła się najpełniej i najswobodniej w liryce. Ona też stanowi największą siłę atrakcyjną poezji Staffa i rozstrzygnęła o jego wpływie na współczesne mu pokolenia, aż po najmłodszych. Począwszy od Józefa Ruffera, poprzez poetów *Skamandra,* z których Kazimierz Wierzyński, składający w wierszu z *Gorzkiego urodzaju* piękny hołd mistrzowi swej młodości, mógł znaleźć inspirację już w *Piosnce ulicznika* z tomu Staffa p. t. *Ptakom niebieskim* (1905), aż do Marjana Czuchnowskiego, dla którego *Kartoflisko* i inne wiersze ze *Ścieżek polnych* (1919) Staffa były zapewne najlepszą jego poetycką szkołą. „Dziś po 25 latach — pisał w roku 1933 Karol W. Zawodziński, najlepszy znawca naszej poezji współczesnej i jej wzorów, — trudno jest pojąć, jakim przewrotem w poezji polskiej było pojawienie się Staffa. Inteligent polski z pobliża 1900 r. był obowiązany r o z u m i e ć Słowackiego, Wyspiańskiego, Kasprowicza — tu

mógł wreszcie, bez musu rozumienia, napawać się pięknością; wypoczywał, zwolniony na tę godzinę poezji od problematów narodowych, religijnych, gdy poeta tej miary, tej doskonałości formy, nie opowiadając o mizernych osobistych zmartwieniach, pomijając, choćby ze szkodą dla bezpośredniości — okolicznościowość, przenosił go w świat, przetworzony twórczem tchnieniem w dziedzinę piękna i fantazji, w dziedzinę rajskiej ułudy, choć nie było tam ani aniołów, ani szatanów, ani „wzlotów“. Oczarowany urokiem plastycznego obrazowania, harmonji słowa, epigramatycznej zwięzłości dającej doskonałą jedność przeżycia estetycznego, czytelnik oddawał się kontemplacji lirycznej, ledwo rzuciwszy okiem na drobne bezpretensjonalne stronniczki Staffa. Był tu zapach miodnego lipca, kolory jesieni, piękno świata nie opłakiwane, lecz przyjmowane z godnością. W tej postawie wobec zmysłom dostępnej rzeczywistości, w powadze rezygnacji oceniało się niewypowiedzianą wielkość nieosiągalnego. Zmęczony bezskutecznością „porywów do absolutu“, których był przedtem przymusowym uczestnikiem, czytelnik Staffa mógł ocenić dalekość perspektyw, otwierających się z ziemskiego i śmiertelnego punktu widzenia na nieskończoność i wieczność — oczywiście pod warunkiem, że się patrzy, a nie bije głową o kamień“.

Znalazł też Staff szerokie uznanie u krytyki. Szlachetność jego postawy twórczej przekonała do Staffa nawet Stanisława Brzozowskiego, choć w studjum o poecie z roku 1905, wnikliwie zgłębiając jego świat marzenia, zaznaczył też, że „Staff jest z tych, co nazbyt łatwo siebie w sobie choć smutnie kochają.“ Najobszerniej i najrzetelniej zajął się *Postawą twórczą Leopolda Staffa* w studjum z roku 1908 (zamieszczonem w tomie p. t. *Dzieło i twórca,* 1913) Zygmunt L. Zaleski. Nawet Jan Nepomucen Miller, ponawiając za Brzozowskim rewizję Młodej Polski, w swej *Zarazie w Grenadzie* (1926) dojrzał w *Ścieżkach polnych* Staffa zwrot do uniwersalizmu. Czy słusznie, wolno wątpić, bo jest to raczej egocentryczny panteizm. Ale w stosunku do Tetmajera, liryka najdoskonalej subjektywnego, intelektualno - refleksyjny liryzm Staffa był stanowczym zwrotem w kierunku objektywiza-

cji, pogłębianej jeszcze przez obcowanie z klasycznemi wzorami poezji antycznej i francuskiej. Rozstrzygającą była tu oczywiście organizacja psychiczna poety. I jeśli Tetmajera, jako liryka, nazwaćby można poetą uczuciowych nastrojów, a Kasprowicza poetą sumienia, to Staff jest poetą myśli i marzenia, których treścią najczyściej pojęty idealizm, czyli krócej, poetą idealizmu.

Cała twórczość poetycka Leopolda Staffa jest pielgrzymką. Pielgrzymką po bezmiernych szlakach świata, uczucia i myśli, od początku swej drogi zdążającą do tego samego celu, wiodącego poprzez własne doznania poety w głąb duszy ludzkiej. Podobnie jak Norwida, mimo wielkie różnice, dzielące obu poetów, Staffa godzi się też mianować poetą człowieka. Staffa z Norwidem łączy nadto wspólne im podłoże postawy twórczej. Podłożem tem jest myśl człowieka o człowieku. Zapewne dlatego w twórczości obu poetów przebija się tak dogłębne odczucie wzniosłej samotności.

W twórczości Staffa zespoliły się w jednolitą, choć — oczywiście — podlegającą przemianom rozwojowym, ale harmonijną całość rozległe wpływy kultury duchowej, począwszy od Nietzschego aż po Franciszka z Assyżu, własny trud myślowy poety, wielka siła przeżyć wewnętrznych, czuła wrażliwość w stosunku do ludzi i przyrody, głęboki liryzm uczucia, zmaganie się z życiem, spokój mędrca i twórcza wola mocy. Zdobycze swe poeta osiąga wyłącznie w sferze ducha. Niedarmo pierwszy swój cykl poezyj nazwał Staff *Snami o potędze*. Tem niemniej ze swych przełęczy czynu i marzenia poeta nigdy nie zbacza na bezdroża, lecz wciąż wznosi się coraz wyżej, aby tem przenikliwiej spoglądać w głąb tajemnicy, a gdy schodzi w niziny, tem silniej ugruntowywać swą prawdę o człowieku.

Rozległa rozpiętość skali wrażeń i niezwykle bogata różnorodność czynników duchowych, w miarę narastania świadomości poety coraz przybierających na sile i plastyce wyrazu, wznoszących się od szczytów mądrości świeckiej na wyżyny religijnego poznania, sprawiły, że niemal w każdym następnym cyklu poetyckim objawiało się jakby nowe oblicze duchowe Staffa, w przedziwny sposób łączą-

cego marzenie szczerze natchnionego poety, panteistyczne umiłowanie przyrody, antyczną miłość klasycznego piękna, głęboką rozwagę filozofa i bezpośrednią czułość żywego serca ludzkiego. Pozornie wywiera na nas Staff wrażenie wiecznego wędrowca, gnanego głodem niezaspokojonych tęsknot po wszelkich możliwych szlakach ludzkiego poznania. W istocie z największych trudności poeta wychodzi zawsze stopą zwycięską, z pełną świadomością swej wewnętrznej swobody, z radosną wiedzą życia i z głęboko pojętą miłością bliźniego.

W pierwszych utworach Staffa dałyby się odkryć pewne ślady oddziaływania Tetmajera, nieco silniejsze Słowackiego, U jednego z krytyków obcych spotyka się zdanie, że Staff jest... naśladowcą d'Annunzia i Hofmannsthala. Obu tych poetów, jak wielu innych, Staff tłumaczył, ale nawet Nietzsche, z którego twórczością zżył się pono najbliżej, był na drodze pielgrzymki poety tylko jednem z wielu doświadczeń poszukiwacza prawdy i piękna. Jedno jest dzieło, które istotnie na myśli twórczej Staffa silnie zaważyło swym wpływem. W danym wszakże wypadku nie zwykło się mówić o wpływie literackim, bo dziełem tem jest Nowy Testament, wspólna własność całej chrześcijańskiej ludzkości. W całej swej twórczości zresztą, jakiekolwiekby wpływy z niej wyłowić można, jest Staff zawsze i tylko sobą. Poeta to, mimo wybitnie refleksyjny charakter swej liryki, wyjątkowo szczery, nawet wówczas, gdy przemawia z patosem poniekąd retorycznym. W swej postawie twórczej i w swem mistrzostwie formy poetyckiej, jednakowo bogatej, jak i wszechstronnie opanowanej, w swej doskonałości nawskróś indywidualnej, o wyjątkowej gęstości i zwartości wyrazu, posiada Staff — jak słusznie zauważono — jakby własny aromat.

Ów odrębny aromat Staffa wynika nie z formy zewnętrznej, lecz — rzecby można — z formy wewnętrznej. Aromat ten wypływa z klimatu duchowego poety, z jego nieutrudzonej pielgrzymki ku coraz wyższym szczytom i rozleglejszym widokom, z jego pojednawczego zarazem stosunku do życia, z jego nieustannego znoju nad ulepszaniem dusz ludzkich, z tej wyjątkowo rzadkiej szlachetności tonu, jaki w jego twórczości nie obniża się nigdy.

Aromat ten jest przedziwnem połączeniem wzniosłej postawy duchowej z radosną wiedzą życia, tej wręcz niespotykanej w poezji polskiej pogody myśli z najwnikliwszą nad życiem zadumą.

Kocham myśl, pieśń, ludzi i zwierzęta,
Gwiazdy i kwiaty, ciszę pól i lasu,
Lecz czar prawdziwy życia jest ukryty
Po tamtej stronie gór czasu.

Tak się spowiada w ostatnim cyklu swych liryków poeta, o którym powiedziano, że cała jego twórczość jest jedną wielką spowiedzią. Spowiedź to jednego z największych w literaturze polskiej artystów. Sztuka zaś jest tą dziedziną ducha, w której człowiek zdolny jest „wszystkie światy lotami przemierzyć“, w której „samemu sobie zdany“, „sam siebie tworzy“, w której nic od ludzi nie bierze ani żąda, lecz w swej bezgranicznej dla nich miłości wszystko im z siebie daje. Takim właśnie twórcą jest Leopold Staff, dla którego poezja stała się losem i powołaniem, z głębi duszy płynącym obowiązkiem, drogą pielgrzyma do prawdy i najwyższą życia radością. Ową dobrą nowiną, o której mówi poeta w *Uchu igielnem* (1927):

Oddawna zwiastowano, że bardziej, niźli chleba,
Poezji trzeba w czasach, gdy wcale jej nie trzeba.

Nazwałem Staffa poetą człowieka. Aby uniknąć niejasności, rzecby było ściślej: poetą prawdy o człowieku. Tej prawdy szuka poeta przedewszystkiem we własnej duszy i nawet wówczas, gdy np. w *Uśmiechach godzin* poświęci głęboko wzruszające strofy *Kryście z pod płota,* są one tylko refleksem wewnętrznej zadumy poety nad światem i ludźmi, w danym wypadku wyrazem dogłębnego współczucia dla upośledzonych. Stąd nie brak tu nawet gorzkiej ironji, naogół niezbyt częstej u poety, będącego wyznawcą miłości, rodzącej dobro i piękno. Postawa twórcza Staffa jest nawskróś liryczna. Ale człowiek jest w jego oczach także częścią przyrody, obserwuje go więc, jako obraz doskonałego piękna. Taką jest np. *Pochwała* w *Wysokich drzewach* (1931), znajdujemy ją wcześniej, w *Skarbie* i w *Godiwie,* wszakże pełnię swą osiąga dopiero teraz,

gdy w poecie dojrzała synteza Goljarda i Przeora franciszkańskiego z Berentowskich *Żywych kamieni*.

Źródłem piękna jest dla Staffa przyroda. Motywy wsi występują już w cyklu *Ptakom niebieskim*, najbujniej rozkwitają w *Ścieżkach polnych*, gdzie poezja ziemi znajduje wyraz bardzo wszechstronny i gdzie miłość przyrody osiąga najwyższy stopień ekstazy, wypowiadając się np. w *Szumach leśnych* z sugestywnością słowa wręcz mistyczną. W rzeczonym utworze, w *Skardze wiatru jesiennego*, w poematach z cyklu *Żywiąc się w locie* (1922), wskazaćby należało arcydzieła poezji Staffa, gdyby nie było tylu innych arcydzieł jego liryki, poczynając od *Kowala*, sonetu otwierającego *Sny o potędze*, pierwszy cykl poety. Lecz w tych utworach późniejszych ogromnie wzrosło napięcie i pogłębiła się mądrość życia duchowego poety, a jeśli — jak w danym wypadku — mowa o stosunku do przyrody, wzniósł się tu poeta na najwyższe szczyty natchnienia, zdołał ogarnąć najeteryczniejsze drgnienia i najniklejsze odcienie, prześwietlił obraz świata najsubtelniejszem spojrzeniem, zwycięsko rywalizując z Shelleyem, z którym jedynie — jako poetą przyrody — zestawiać go można. Lecz co dziwniejsze, że nawiązał tu i do polskiej tradycji Lenartowicza, którego dźwięczność słowa z wielkim artyzmem ulepszył i spotęgował.

Staff, mimo pogański kult piękna i panteistyczne rozmiłowanie w przyrodzie, jest wszakże przedewszystkiem i zawsze poławiaczem prawd ducha. Stąd też gościniec pielgrzymki musiał wkońcu zawieść poetę do Boga, jako do jedynego możliwego wyjaśnienia sensu i istoty bytu. Przebłyski religijnego poznania występują już wcześniej, do pełnej jednak świadomości dochodzi ono dopiero w *Uchu igielnem*. Tytuł tego zbioru nasuwa odrazu porównanie z *Księgą ubogich* Kasprowicza (co przeprowadził Zygmunt Wasilewski w swem studjum z r. 1928 o wyobraźni intelektualnej Staffa). Ale jak *Ścieżki polne* są z *Moim światem* zupełnie niewspółmierne, tak samo inną jest pielgrzymka dwu poetów do Kanossy. Kasprowicz po prometejsku walczył z Bogiem i po prometejsku przed Nim się ukorzył. W twórczości Staffa nie było zmagań

Konradowych, więc gdy poczuł, że „Bóg był bliższy mnie, niż ja sam siebie“, z łatwością mógł przyjąć od Boga dar łaski. A oddając Bogu, co boskie, idzie dalej w poszukiwaniu swej wiedzy radosnej. W *Uchu igielnem* najbardziej znamiennem wyznaniem Staffa wydają się wiersze:

Ma dola jest nieszczęsna, ma dola jest szczęśliwa!
Muszę mieć zawsze w duszy to, na czem wszystkim zbywa.

W *Wysokich drzewach* utrzymuje się podniosły ton cyklu poprzedniego, ale znowu mocniej odzywa się pochwała życia. Bo, wyznaje poeta:

Na nieskończoną, wieczną w dół zepchnięty karę,
Wyzuty z wiedzy nieba, pamiętam o niebie,
Odsyłam do Cię rozpacz, zwątpienie, niewiarę,
I nie znacząc sam przez się nic, objaśniam Ciebie.

W tej pokorze religijnego nawrócenia nietknięta ocalała duma poety, który już nie sam siebie tworzy, lecz Boga objaśnia. Zmienił się kształt symbolu, ale jego treść od *Snów o potędze* do *Wysokich drzew* bieży niewzruszonym nurtem w wyraźnie od początku wytyczonym kierunku, jakim jest poszukiwanie prawdy, dobra i piękna, bez oglądania się na korzyść lub cel u końca drogi, byle nic nie uronić, co oczy dostrzegą, dusza wyczuje a myśl zrozumie. Ideą filozoficzną najlepiej odpowiadającą postawie twórczej Staffa jest nietyle nietzscheańska „wola mocy“, ile bergsonowski „rozmach życiowy“, wywodzący się z platonizmu. Bo i dla idealizmu Staffa chyba Platon był patronem.

W roku 1903 równocześnie z *Dniem duszy* Staffa wyszło *Posłanie do dusz* (ponownie wydane 1922), jedyny tomik poezyj JÓZEFA RUFFERA (* 1878). Zbieżność tytułów może nie była przypadkowa, aczkolwiek daty powstawania oddzielnych utworów Ruffera, począwszy od roku 1899, zdają się przemawiać za niezależnością, a źródło pokrewieństwa tonu i formy w poezji dwu rówieśników wskazaćby się dało w im obu wspólnem środowisku lwowskiem. Z tych wierszy Ruffera wielką sławę miał w swoim czasie sonet p. t. *Pies*, drukowany najpierw w styczniowym zeszycie *Chimery* z r. 1901, noszący jednak datę napisania z grudnia 1899 roku. Sonet ten, zarówno formą jak sym-

boliką treści bardzo zbliżony do *Snów o potędze* Staffa, należał do najpopularniejszych utworów Młodej Polski w pierwszych latach nowego wieku. Z dzisiejszego stanowiska w twórczości tego, również jak Staff, poety platońskiego idealizmu wskazać raczej należy lirykę religijną, którą na tle swego czasu zajął Ruffer stanowisko zupełnie odrębne. „W przeciwieństwie do większości utworów swych rówieśników, — pisze Ostap Ortwin w bardzo wnikliwym na ten temat szkicu (w *Przeglądzie Warszawskim,* nr. 16 ze stycznia 1923) — *Santo Giuseppe,* jak go tyle lat wstecz w kole przyjaciół nazywano, Ruffer był zwiastunem posłanniczej poezji, niosącej z sobą wiew innego, nieziemskiego świata. Głosił nowinę Bożego słowa, słodką obietnicę bezgrzechu, radosną, miłościwą łaskę przenajświętszej dobroci, otuchę przeczystego żywota. Za całe pokolenie jeden jedyny może posiadł, piastując ją z hardą dumą, tajemnicę głębokiej, bezchwiejnej ufności, pewności i wiary, nie nadwątlonej rdzą sceptyzmu.“ „Religijność tych utworów nie polega wcale na rodzaju ich tematów. Rzadkie lub nawet żadne w nich napomknienia o Bóstwie. Przeciwnie, — w poważnej swej części nie są one bynajmniej osnute na ściśle religijnych motywach, na jakie zwykli przygodnie nastrajać swą twórczość lirycy, spłacający mimochodem odczepny haracz kultowi swego obrządku, choćby nawet głęboko wierzący. Choć z gruntu prawowierna i nawskróś katolicka, liryka Ruffera nie posługuje się zgoła lub nader rzadko aparatem liturgicznym i dewocjonaljami kruchcianej bigoterji. Religijność tkwi w niej immanentnie w utajonym stanie jako zasadnicza postawa poety względem świata i życia, jako najżywotniejszy, fundamentalny jego akt duchowy, rodowita inklinacja całej jego osobowości, trwałe i niezmienne jej przysposobienie“. Z liryki Ruffera, w której języku i wierszu tenże krytyk wskazuje akcenty i echa pokrewne poezji Kochanowskich, Szarzyńskich i Miaskowskich, a jej twardy i surowy styl wiąże z moralną stroną organizacji psychicznej poety, który nawet w cyklu rondeli miłosnych odzywa się tonem sakramentalnym, — najsugestywniej przemawia wiersz o Matce Boskiej, rozpoczynający się nadzwyczaj pięknym w swej zwięzłej

wymowie refrenem: „Jakkolwiek to nad rozum, o Maryjo Panno“...

Między Rufferem a występującym już w powojennem pokoleniu poetów Jerzym Liebertem, z którym spokrewnia go również przedwczesna a świadomie oczekiwana śmierć, jako poeta o franciszkańskiej czystości serca i szlachetnej prostocie uczuć religijnych odrębne miejsce zajmuje LUDWIK MARJA STAFF (1890—1914, pseud. Jan Strzemię, Kara Mustafa), młodszy brat poety Leopolda. W jego poezjach z cyklu *Zgrzebna Kantyczka,* przygotowanego do druku w roku 1913 (wyd. 1922 z przedmową Wacława Berenta), odzwierciedla się psychika przymusowego z powodu choroby ascetyzmu, melancholja i gorycz żegnania za światem, wyrażającego się zwłaszcza w motywach erotycznych niezwykle subtelną grą uczuć, zlekka lecz dotkliwie przepojonych bólem łagodnej ironji, atoli najgłębsze tony serdecznego wzruszenia osiągnął poeta w liryce religijnej. „Szczerym — napisał o tych wierszach Wacław Berent — i dogłębnym tonem uderzają te karty, z których przemawia d u s z y z a d a n i e g ł ó w n e i „wówczas“ jedynie już tylko rzetelne“. W spuściźnie po tym wiele obiecującym talencie, w którym dochodzą do głosu dążenia nowego pokolenia w kierunku naturalnej prostoty człowieka zwykłego i realizmu dnia powszedniego, pozostały nadto dwa tomy prozy: *Dwie pieśni i inne nowele* (wyd. b. r., podczas wojny) oraz powieść *Grzeszne gołębie* (1914). W tej ostatniej na tle prowincjonalnego życia bez zdarzeń z bardzo wnikliwą intuicją psychologiczną i z przekonywającą ekspresją stylu, którego osobnym wdziękiem jest pobłażliwa ironja, połączona ze świeżym humorem z jednej strony, z drugiej zaś z odrębną poezją skąpych blasków słonecznych, — odtworzył autor drobne dramaty szarej codzienności na uboczu od szerokiego gościńca życia. Jest w tej powieści i wogóle w twórczości Ludwika Staffa przeczucie nowego stylu życia i literatury, a jej prekursorstwo podkreśla nadto, pokryta jednak epicką objektywizacją i dystansem humoru, rozprawa z romantyzmem. Jeśli zakończenie *Grzesznych gołębi* nie uprawnia do wyraźnego komentowania intencyj autora, bezpośredni ich wyraz znajdujemy w wierszach

Zgrzebnej Kantyczki, gdzie poeta nie zdążył się wprawdzie wyzwolić z pod wpływu poezji swego starszego brata, ale całą objawioną w nich indywidualną strukturą duchową oraz wyborem motywów i wyzwalającym się już charakterem własnego stylu poetyckiego był poniekąd zwiastunem późniejszych prądów.

Pierwsze nowele Ludwika Staffa były drukowane w *Lamusie* już od roku 1909. W ostatnim tomie *Chimery* z roku 1907 występuje ALEKSANDER SZCZĘSNY (1885—1929), autor liryków i prozy poetyckiej (*To co się stało,* 1912, *Tarnina,* 1919, *Pieśń o Drodze,* 1932). Należy tu o nim wspomnieć, bo z poprzednio omawianymi poetami łączy go pokrewieństwo idealizmu, a z Ludwikiem Staffem motyw prostoty. Był to talent niższego lotu, ale o nieposzlakowanej czystości poetyckiego wzruszenia. O upodobaniach poety świadczy widoczny na jego technice poetyckiej wpływ Norwida, przejawiający się wcześnie, bo już w pierwszych zbiorach. Pod względem artyzmu najlepsze są Szczęsnego fragmenty prozą, był jednak szczerym poetą w całej swej twórczości. Maluje się w niej dusza człowieka prostego, który nie zrywając z szarzyzną dnia powszedniego, pełen współczucia dla ludzkich spraw i niedomagań, marzeniem, zdążał wciąż w górę, a choć nieobcy był mu smutek, z przekonaniem dawał wyraz swej niezachwianej wierze w zwycięstwo dobra.

Przełamywanie się przez pryzmat poezji tęsknoty do pogodnej prawdy życia przejawia się w sposób niespodziewany i chyba najlepiej świadczący o przemianach ducha czasu w twórczości EDWARDA LESZCZYŃSKIEGO (1880—1921). Fakt zadziwiający tembardziej, że poeta ten, rozpoczynający swą działalność literacką już od roku 1898 na łamach *Młodości* i *Życia* krakowskiego, był to — jak świadczy Adam Grzymała-Siedlecki — „człowiek nie z tego świata. Wszystko, co było rzeczywistością, przechodziło pobok niego. Wiedział, że istnieją podobno jakieś zagadnienia pieniądza, pożywienia, zarobków, etc., ale wiedział o tem tak, jak człowiek, co nie był w Australji, wie o istnieniu Melbourne. Życie opowiadało mu o swoich prawach, ale on z brzegów swojej rzeczywistości nie siadł nigdy na łódkę, która dowozi do przeciętności, do

powszedniości istnienia". „On, Edward Leszczyński, był poetą we wszystkiem. Poetą w swoich utworach, poetą w myślach, w czynach, w wyobrażeniach o życiu. Nie było jednego dnia w jego życiu, w którymby zeszedł ze szczebla piękna".

W twórczości swojej był też Leszczyński świadomym swych zadań artystą, miał przytem rzadką w tym stopniu i w takiej skali, wrodzoną i nabytą kulturę intelektualną, estetyczną i filozoficzną, jeden z niewielu swej doby poetów gruntownie zastanawiał się nad zagadnieniami teoretycznemi poezji, czego późniejszem świadectwem studjum: *Harmonja słowa* (1912), oparta w znacznej części na Lippsie, ale samodzielnie przemyślana próba sformułowania podstaw estetyki poetyckiej, obok czego wymienić należy drukowany w roku 1913 w *Museionie* szkic o *Symbolice mowy w świetle bergsonizmu.*

Na poezjach Leszczyńskiego z wcześniejszego okresu (*Poezje*, 1901, poemat: *Cupio dissolvi,* 1903, poemat dramatyczny: *Jolanta,* 1904, cykl poezyj: *Płomień ofiarny,* 1907), znać wyraźne wpływy literackie, zwłaszcza Słowackiego, nieco Tetmajera, później Staffa i poetów francuskich. Ale nawet tam, gdzie Leszczyński bierze podniety z obcych wzorów, przetwarza je samodzielnie, a zawsze z wielkim artyzmem formy, i jest poetą szczerym, choć dziś większość tych utworów razi nas wytartemi lub zwietrzałemi, naówczas jednak świeżemi i sugestywnemi, rekwizytami poetyckiej wyobraźni. Mimo kunsztowność artyzmu, wiersz jego jest zawsze podminowany nurtem osobistego uczucia, lecz tętniącego bardzo dyskretnie, wyrażającego się stłumionym tonem. Niebrak pesymizmu, ale u Leszczyńskiego gorycz życia nie ma barw ponurych, naodwrót, prześwietla ją niebylejaki, aczkolwiek również przyciszony humor. Najoryginalniej wypowiada się tu poeta w balladach, który to rodzaj, pomysłowo odświeświeżony, i później z powodzeniem uprawia. Taką udramatyzowaną balladą jest też *Konik Zwierzyniecki* (1910), czteroaktowe widowisko sceniczne, bez żywszego nerwu dramatycznego (o czem i dramat *Atlantyda,* 1909, świadczy), ale zręcznie wiążące legendę historyczną z rzeczywistym terenem Krakowa.

I oto z tego poety, którego idealizm rozkwitał w ciszy i marzeniu, wybucha nagle wulkan żywiołowego liryzmu w piosenkach, pisanych dla *Zielonego Balonika*, wydanych następnie w tomiku p. t. *Kabaret szalony* (1908). Gdy się dziś czyta te wiersze, przychodzi na myśl porównanie z jambami filomackich wiwlasów. Taka w nich bezpośredniość życiowego rozmachu i czynnej energji. Są oczywiście różnice, wynikające z odmiennego tła społecznego i środowiska dziejowego. W gruncie rzeczy piosenki Leszczyńskiego najmniej mają w sobie kabaretu, artyzm zaś poety znalazł tu pole, na którem rozwinął się z nieskrępowaną nakazami kanonów estetycznych swobodą i w ledwo kilkunastu utworach z ogromną rozmaitością poetyckiej formy, od ludowego wiersza pieśni dziadowskiej, poprzez różne modyfikacje wiersza stroficznego i wolnego, aż do sonetu. Oto np. urywki z najsubjektywniej lirycznego utworu tego cyklu:

Drgające wiosny tętno
pragnienie we mnie budzi,
usłyszeć pieśń namiętną
nie słów, lecz żywych ludzi.

W tej pieśni, którą skrycie
w marzeniach wiosny roję,
splatałoby wciąż życie
w rym nowy ludzi dwoje.

. . . . . .

I byłaby radosna
ta pieśń pod błękitami,
bo grałaby ją wiosna
sercami i kwiatami.

I drżałaby w błękicie,
jak rannych zórz czerwoność,
a grałoby ją życie
i wiosna w nieskończoność.

Jakże daleko odbiegł tu poeta od uczonego artyzmu poprzednich swoich cyklów i jak w pozornie prostej piosence najprzedniejszym zabłysnął kunsztem a zarazem i najżywszym liryzmem. W następnych zbiorach (*Wiosenne niebo*, 1910, *Ballady i pieśni*, 1916, *Radość samotna*, 1923, z wstępem Adama Grzymały-Siedleckiego) wraca

do swoich praw „czysta“ poezja, ale choć i nadal świat marzenia jest ulubioną poety dziedziną, zmienia się forma, dochodząc w cyklu: *Dom mej młodości* (z ostatniego zbioru) do doskonałego sharmonizowania naturalnej prostoty z rzetelnym artyzmem. W odrodzonej Polsce pisze poeta bardzo piękną i pełną pogodnej ufności *Weselną pieśń:*

Uczcie się bracia wesela —
łez przecie braknie już oczom;
niech już się serce ośmiela
nucić pieśń życia ochoczą.

Rozedrgały się dźwięczne, słoneczne struny w twórczości poety, który powołanie swoje najlepiej sam określił w wierszu z *Ballad i pieśni:*

O, czuć, o słyszeć wszystkie świata tony
grające życia czar niewysłowiony!
Tonów harmonję dostroić do tonu
co jest najwyższym dźwiękiem ducha treści
i tej muzyce wiernym aż do zgonu
pozostać w doli szczęścia i boleści —
tak więc czyn dni swych, spełniwszy w zachwycie,
muzyką ducha wydzwonić swe życie! —

„Ucieleśnioną formą idealizmu“, jak nazwano Leszczyńskiego, był też FRANCISZEK MIRANDOLA (właściwie Pik, 1871—1930), w ostatnich latach życia w opinji literackiej zdeklasowany niedbale puszczonemi, zresztą nierównemi, bo zawierającemi partje bardzo piękne, przekładami powieściowemi, podejmowanemi z troski o chleb codzienny, za marny pieniądz a w opłakanych warunkach życiowych, — ale rzetelny talent poetycki i również niepospolity wirtuoz formy. „Jeden z najszczerszych i najrzetelniejszych poetów młodopolskiego pokolenia — mówi o nim Jerzy Eugenjusz Płomieński (w *Przeglądzie Humanistycznym,* nr. 4—5 z r. 1930). — Pisarz, który dzieło swoje przeżył o lata całe, żyjąc w tragicznem zapomnieniu. Organizacja duchowa przedziwnie miękka, przerażliwiona, jakby zabłąkana z królestwa czwartego wymiaru w świat szarego dnia realnego. Najdziwniejszy paradoks losu narzucił temu żarliwemu prometeidzie piękna życie ciężkie, niby Golgota. Należał do poe-

tów, dla których twórcza samotność jest klimatem duszy. Poezja jego nie miała nigdy szans dotarcia do szerokiej publiczności. Była zanadto aspołeczna, ezoteryczna i kontemplacyjna, jak cała zresztą ówczesna epoka literacka". Zadziwiająco rzutki tłumacz Goethego (*Cierpienia młodego Wertera,* 1922) i Novalisa (*Henryk Offterdingen,* 1914, inne przekłady niewydane), Zoli (*Germinal,* 1906) i mnóstwa najprzedniejszych utworów współczesnych pisarzy obcych, których on nieraz pierwszy albo i jedyny do Polski wprowadził, Verlaine'a, J. Laforgue'a i in. poetów francuskich, z których dwaj wymienieni duchowo byli mu najbliżsi, Mirandola dwoma tomikami własnych poezyj: *Liber tristium* (1898) i *Liryki* (1901) wysunął się na czołowe miejsce w pokoleniu, którego był przedstawicielem bardzo typowym, ale i wybitnie indywidualnym. Subtelnie uduchowiony nastrojowiec, zupełnie oderwany od życia, zatopiony w kontemplacji własnego marzenia, wyraża głęboko subjektywny smutek schyłkowca w tonach stłumionych, niekiedy jakby aż poza granicami cielesności, zawsze z niezwykłem poczuciem dźwiękowych wartości słowa, w wierszu o wielkiej rozmaitości rytmicznej, od prostej piosnki wieśniaczej do form najbardziej złożonych. Niepospolity talent liryczny stanowi o wartości artystycznej dwóch późniejszych tomów prozy Mirandoli, z których *Tempore belli* (1916) był śmiałym protestem przeciw barbarzyństwu wojny, ujętym w formę nowel o niesamowitej groteskowości pomysłów, a w *Tropach* (1918) dochodzi do głosu optymizm poety, przeświadczonego o zwycięstwie ideału, wypowiadającego swą wiarę w nowe drogi ludzkości na tle odwiecznych zagadnień człowieka, przedstawionych w cyklu fantastycznych nowel symbolicznych w stylu krańcowego ekspresjonizmu. Oba tomy prozy Mirandoli mają też znaczenie, jako oryginalny dokument czasu, napisany przez wyjątkowo szczerego w swej chorobliwej wrażliwości i, mimo przerost intelektualizmu, głęboko czującego poetę.

Odrębny typ wrażliwego mózgowca przejawia się w poezji LUDWIKA EMINOWICZA (* 1881), którego wybuchowa uczuciowość i zmysłowe wyczulenie nadają wy-

bitnie estetycznej postawie twórczej świeżość oryginalnego obrazowania i nieraz dużą siłę barwnej ekspresji, dobrze ujętej w ujarzmiające łożysko formy stroficznej.

W jednym z najwcześniej drukowanych poematów (w *Krytyce,* 1903) pisał Eminowicz:

Romańskość płodnych sadów we wczesnej jesieni,
zachodów bizantyńskość, barok cichej słoty,
renesans dni kwietniowych, weneckie roboty
lipcowych popołudni, gotyk długich cieni...

to wszystko jest zbyteczne... to tylko są cienie
okrutnej samotności oczu — dziwna chusta,
gdzie Weronika - nuda położyła usta
na własnem widmie — nastrój: z pół-głębin sumienie...

Erotyki Eminowicza mają swoisty ton cierpkiej, wyzutej z jakiegokolwiek sentymentalizmu, choć żywo odczutej goryczy. Najserdeczniejsze podźwięki wywołują wspomnienia zmarłej matki, której poeta poświęcił szereg utworów, m. in. piękny poemat *Pathétique...* (w lwowskim *Dzienniku Polskim,* 1913, i w poprawionej redakcji w *Maskach,* 1918), na temat muzyki Beethovena. Ale i tu falę uczucia powstrzymuje nagła refleksja:

Może zgon tylko zachował jej śliczność
i nimb anielstwa, jakim skroń jej stroję;
może zgon tylko — podglądać się boję
swoją jedyną w życiu tem klasyczność...

Realizm bezpośredniej obserwacji życia, przetworzonej w pełną ruchu, plastyki i uczuciowej treści wizję poetycką, wyraził się najdojrzalej w *Ekspresjoniście na odcinku Bema* (w *Rydwanie,* 1919), poemacie o malarzu Andrzeju Pronaszce na tle walk lwowskich, jednym z niewielu naprawdę pięknych utworów z wrażeń wojennych. Doskonałą symboliką malarskiego obrazowania i śmiałą jędrnością konkretnych przenośni wyróżnia się wiersz jesienny: *Oto więdnące kasztany...* (w *Museionie,* 1913). Muzyczność rytmiki w *Tańcu,* szeroka rozpiętość wyobraźni we fragmentach z poematu *Warjacje* (w *Maskach,* 1918), głęboki oddech wiersza w *Marnotrawcy* (w *Nowym Przeglądzie Literatury i Sztuki,* 1920) każą żałować, że rozproszenie po czasopismach utworów poety, który

osobno wydał tylko *Poemat* (1906), ładny szkic impresjonistyczny o *Nocy Listopadowej Stanisława Wyspiańskiego* (1909) i przekład *Djablich eliksirów* E. T. A. Hoffmanna, nie pozwala na dokładniejszą ocenę bogatej i samodzielnej indywidualności twórczej.

Jeszcze trudniej zorjentować się w niewątpliwym talencie MICHAŁA C. BIELECKIEGO, na którego nielicznych znanych mi (z *Chimery* i *Tygodnika Illustrowanego*) poezjach zaciążył zapewne wpływ Staffa, zwracają jednak uwagę wysokiem napięciem wzruszenia lirycznego, opanowaniem formy poetyckiej i zwłaszcza świeżem odczuciem przyrody. Plastyczną dynamiką wyobraźni poetyckiej budzi zaciekawienie ociemniały od szóstego roku życia STANISŁAW BARĄCZ (* 1867), autor nastrojowych *Impresyj* (1902, nadto: *Poezje*, 1933). Brak wydania zbiorowego trudno dziś dostępnych (z dawnych roczników czasopism lwowskich) utworów STANISŁAWA WOMELI († 1911), którego wszechstronny a samodzielny talent wysoko ceni Karol Irzykowski, zmusza do ograniczenia się na wzmiance. Liczbę nazwisk poetów, nieraz utalentowanych, pomnożyćby się nadto dało choćby na podstawie opracowań tego okresu literatury w dziełach Feldmana i Potockiego. Pomijając niejednego, przechodzimy w następnych rozdziałach do szerszego omówienia kilku indywidualności wybitniejszych lub podejmujących odmienne zadania twórcze i dlatego zasługujących na bliższą uwagę.

32.

„Któżby szukał w pamięci niesłyszanej pieśni?“ — skarży się MARYLA WOLSKA (z Młodnickich, pseud. D-mol, Iwo Płomieńczyk, 1873—1930) w ostatnim zbiorze swych poezyj: *Dzbanku malin* z r. 1929. Żal ma jednak nietylko do pokolenia obecnego, ale i do własnego, „bo któż wie, czy ją kiedy znali jej współcześni?“ Nazwisko poetki istotnie pokryte było pyłem zapomnienia, ale poniekąd z jej winy, skoro ubiegło pełne ćwierć wieku między ostatnim a poprzednim zbiorem jej poezyj. Być jednak może, iż właśnie ta wyjątkowo długa przerwa nietylko wpłynęła wydatnie na pogłębienie treści i udoskonalenie formy do tej miary, jaką pokazuje *Dzbanek malin,* ale również stała się przyczyną żywszego stosunku nowych czytelników do autorki, której dojrzałe, a jednak wciąż młode oblicze, pod koniec życia przedstawiło się naszym oczom jakgdyby dopiero poraz pierwszy.

We wczesnych swych utworach, drukowanych w czasopismach od r. 1893, Wolska ulegała wpływom epigonów romantyzmu, ale niebawem ogarnia ją odświeżające tchnienie poezji Młodej Polski, oddziałują na nią zwłaszcza Wyspiański i Kasprowicz. Wiersze drukowane w *Życiu* Przybyszewskiego i *Chimerze* oraz osobno wydane: *Thème varié* (1901), *Symfonja jesienna* (1901), *Święto słońca* (1903), *Z ogni kupalnych* (1904), — są już wyrazem twórczości, poczętej w duchu czasu. Wyobraźnia poetycka rozległa, choć zbyt łatwo naginająca się do wzorów literackich, wyrobiony artyzm formy, odznaczającej się dużą melodyjnością słowa i ujmującą szlachetnością tonu, nie mają tu wszakże dostatecznego oparcia w treści życiowej i myślowej, naogół nikłej i mało oryginalnej. Ale już w pierwszym zbiorze poezyj Wolskiej wskazać się dadzą mgliste zarysy, przejawiające zasadniczy ton własnego po-

glądu na świat, który stopniowo się pogłębia i, z pewnemi zmianami w narastającej strukturze psychicznej, najdojrzalszy i artystycznie najdoskonalszy wyraz osiąga w *Dzbanku malin*. Wyjątek stanowi druga część *Symfonji jesiennej,* w której widziano powszechnie, co potwierdza Feldman, jeden z najbardziej sugestywnych utworów swego czasu. W tej poezji, owianej tchnieniem pól i łąk, odzywają się smutek i tęsknota, nawet melancholja i nostalgja, spotęgowane nadto przez rozlewność formy. Poetka jednak sama jakby usiłowała opanować i ukryć osobiste uczucia i wzruszenia, pogłębiające się aż do nastrojów egotycznego bólu życia. Obdarzona wrodzoną inteligencją, dobrym smakiem estetycznym i polotem myśli, chowa się poza chłód konsekwentnie stylizowanej poezji. Z upodobaniem, zatrącającem niemal manjerą, obrabia tematy prasłowiańskie, czy prapolskie w tych utworach, gdzie i język dostosowywa do sztucznego prymitywu, a których echa odezwą się jeszcze w *Dzbanku malin,* z wynikiem już korzystniejszym, zarówno co do linji artyzmu jak i oryginalności. Z tego zamiłowania wynikła też ciekawa próba przekładu na miarę oryginału t. zw. *starszej Eddy* (w I tomie *Lamusa,* 1909). Dramatyczna „baśń o prawdzie" p. t. *Swanta* (1907) jest najlepszym przykładem archaizującego stylu Wolskiej. Są tu wprawdzie ustępy piękne i wzruszające, a „wyśniony" dramat ma niemały urok poetyczności o szczerym patosie, ale świadomie narzucona sobie przez poetkę sztuczność wpłynęła ujemnie na plastykę wyrazu i psychologję postaci.

Z tych samych powodów archaizowane utwory Wolskiej prozą, aczkolwiek wypadły korzystniej, niż podobne utwory wierszem, są jednak znacznie słabsze od nowel współczesnych lub z niedawnej przeszłości, zebranych tylko częściowo w tomie p. t. *Dziewczęta* (1910), zresztą rozrzuconych po czasopismach. Niektóre z tych nowel są naprawdę piękne, wyróżniają się obrazowaniem bardzo żywem, psychologją ujętą nadzwyczaj subtelnie i nierzadko świeżą oryginalnością treści. Taka np. *Godzina słoneczna* (w *Lamusie,* 1909) na tle powstania listopadowego przedstawia wnikliwie a z doskonałym umiarem ar-

tyzmu odtworzony konflikt dwojga kochanków, rozstających się wskutek nieporozumienia. W *Konkurencie* (w *Lamusie,* 1912) charakterystyka podlotka oddana z dużą werwą, z dobrym realizmem i w oryginalnie pomyślanej sytuacji.

W ostatnim zbiorze poezyj znalazły się utwory z lat kilkunastu, ale nie wszystkie, bo z drukowanych w czasopismach sporo odrzuciła autorka, kierując się bardzo wymagającym krytycyzmem. Jest to więc starannie dokonany wybór.

Przeważa struna egotyczna. Dawny smutek uspokoił się wszakże, tęsknota złagodniała i zarazem się pogłębiła. Przy mniejszej, niż w tomach poprzednich, rozpiętości skali, poezja to znacznie wyższej miary, niekiedy o nieskazitelnej formie artyzmu.

Dusza moja nikomu wziąć się nie da w ręce;
Własna, swoja, niczyja, nieznana nikomu,
W zaświat boży swe serce poniesie dziewczęce,
Niby malin, wieczorem, pełny dzban do domu —

wyznaje poetka w tytułowym wierszu, nienajlepszym w *Dzbanku malin,* ale charakterystycznym dla profilu duchowego autorki.

Zdarzają się apostrofy do śmierci, to spojrzenie ku zaświatom nie tłumi jednak pędu życiowego, odzywającego się z dużą siłą, choć pod pozorami właściwego poetce smutku. Gdy za lat młodych z pewnem upodobaniem nastrajała się na temat jesieni, teraz

Idzie wiosna i życie,
Jakby nic się nie stało.
Tyle w słońcu przestrzeni,
Takie młode czekanie —
Że się może coś zmieni,
Coś się może odstanie...

Poczucie przyciszonej, lecz w gruncie rzeczy żywiołowej radości życia daje poetce obcowanie z przyrodą, czego wyrazem poetyckim bardzo pięknym cykl: *Przez złoty las.* W *Żar ptaku* ogarnia poetkę zaduma, targająca jej sercem i budząca pesymistyczną nutę bólu niespełnionych i nieosiągalnych pragnień. W kilku balladach udatnie podchwycony ton pieśni ludowej wyzyskała autorka z ory-

ginalną pomysłowością i w ciekawie zróżniczkowanej formie. Najpiękniejsze utwory zbioru zawiera cykl wspomnień: *Na dnie zwierciadeł*. Głębokie wzruszenie wychyla się z wierszy na temat młodzieńczego portretu Stefana Witwickiego. Cykl *O dawnym Lwowie* — czaruje urokiem przeszłości, owianej pogodnie zrezygnowanym smutkiem rzeczy minionych i niepowrotnych. Wiersz o bracie Albercie (Adamie Chmielowskim) doskonale uzmysławia naszym oczom tę piękną postać wielkiego człowieka a pokornego sługi bliźnich.

Pośrodku tomu zamieszczone czterowiersze p. t. *Krople goryczy* przy swej prostocie odznaczają się głębią treści i artystycznym wdziękiem formy, co i wogóle w *Dzbanku malin* wybornie jest sharmonizowane. Objawiła się nam w tym zbiorze poetka, jak ktoś oddawna znany, a jednak nieznany. I jeśli autorka *Symfonji jesiennej* zatarła się w naszej pamięci, bo liryka najłatwiej i najprędzej wietrzeje i przeżywa się, — *Dzbankiem malin* odnowiła swą z nami znajomość, stała się nam bliska i utrwaliła się w naszej świadomości.

Takiem dla powojennego pokolenia niespodziewanie nowem i nawet rewelacyjnem objawieniem stały się też ostatnie utwory BRONISŁAWY OSTROWSKIEJ (1881—1928). Poetka ta w dobie Młodej Polski cieszyła się znaczną popularnością, gdy nietylko w *Chimerze,* ale i w innych, szerzej poczytnych czasopismach często drukowano jej utwory oryginalne i świetne przekłady liryków francuskich. Na tych wzorach i, zwłaszcza początkowo, na Słowackim kształcona, twórczość poetycka Ostrowskiej odznaczała się zarazem dużem pogłębieniem myślowem i szerokim rozmachem duchowego polotu, bogactwem i nierzadko kunsztownością pomysłów poetyckich, śmiałością obrazowania, opartego na czułej wrażliwości wzrokowej i słuchowej, wyrobionej w bliskiem współżyciu z przyrodą. Uczuciowy stosunek poetki do przyrody, występujący jako jeden z motywów przewodnich już w pierwszym zbiorze poezyj Ostrowskiej *(Opale,* 1902), utrzymuje się przez całą jej twórczość, aby w *Pierścieniu życia* (1918) wyrazić się w najdojrzalszej formie i najbezpośredniej, aczkolwiek podnietą literacką tego cyklu

była zapewne *Księga ubogich* Kasprowicza, której wpływ przebija się dość wyraźnie.

Wogóle twórczość Ostrowskiej wykazuje nietylko dużą chłonność wpływów literackich, ale nawet okresową ich trwałość, co świadczy o głębszym stosunku poetki do odbieranych wrażeń, wypływającym z wewnętrznej potrzeby duchowej i posiadającym znamiona serdecznej przyjaźni. Niema tu bowiem reminiscencyj ani usiłowanego naśladownictwa; nie jest to płynięcie za cudzą falą, co nieraz obserwować można u poetów *minorum gentium;* nie jest to tak częstem, zwłaszcza obecnie, przystosowaniem się do panującego prądu, czyli mimetyzmem literackim. Wpływy literackie w poezji Ostrowskiej mają charakter bezpośredniego zżycia się z odpowiadającą duchowo atmosferę poetycką. Tak jest przynajmniej w stosunku do Słowackiego w pierwszych zbiorach Ostrowskiej, tak samo w stosunku do Kasprowicza w *Pierścieniu życia.* Kiedyindziej zauważyć się dadzą doraźne potrącenia duchowe, jak w jednym z ostatnich poematów Ostrowskiej, kapitalnem zresztą *Kole kredy święconej,* gdzie dopatrywać się można wpływów Majakowskiego, bezpośrednich lub pośrednio przez poetów *Skamandra,* lub w prozie z tomiku *W starem lustrze,* wydanego już po śmierci autorki (1928), gdzie styl nosi miejscami piętno łatwego do wskazania wzoru w *Domu nad łąkami* Nałkowskiej.

Te związki z twórczością obcą, zawsze przyswajaną szczerze i bez żadnego starania o zacieranie śladów, najlepiej przystające do oryginalnej i własnej postawy duchowej poetki, nasuwać mogą przypuszczenie o braku inicjatywy twórczej, potrzebującej oparcia dla treści osobistej w przyjaznej dla niej atmosferze. W utworach swoich Ostrowska nieraz daje wyraz dogłębnej tęsknoty za współżyciem z bratniemi duszami, poszukiwania harmonijnego współdźwięku, któryby ukoił tragiczne poczucie osamotnienia lub wspomógł w pokonywaniu życiowych rozterek i w wyzwalaniu się z szarzyzny otaczającej rzeczywistości. W pierwszym okresie twórczości oparciem była dla niej poezja Słowackiego, w której znalazła pożądany pokarm duchowy i mocną ostoję dla własnych wzlotów poetyckich. Ale oddziaływanie formalne, choć w *Opa-*

lach łatwo dostrzegalne i przejawiające się w utworach późniejszych, było raczej wtórne, wynikało z istotniejszego wpływu duchowego, którego ślady są bardzo liczne, aczkolwiek już trudniej uchwytne, i znacznie trwalsze. Na wewnętrznym rozwoju Ostrowskiej zaważył przedewszystkiem Słowacki dziełami z t. zw. mistycznego okresu. „Dzieło artysty — wyznaje Ostrowska w późniejszych *Rozmyślaniach* (wyd. pośmiertne, 1929) — to ścisły równoważnik jego wewnętrznego życia". Takie są i dzieła Ostrowskiej, nawet i może tembardziej wówczas, gdy przypominają Słowackiego czy potem Kasprowicza. Wyraźne echa *Księgi ubogich* w *Pierścieniu życia* powstały na podatnem podłożu, przygotowanem przez osobiste doznania w czasie tułaczki wojennej, której świadectwem dwa zbiory poezyj, wydane w latach 1916 i 1917 w Charkowie: *A. B. C. Polaka pielgrzyma* i *Z raptularza*. Wskazana przez autorkę w *Pierścieniu życia* data napisania tego cyklu w lipcu roku 1918 jest także nieobojętnem wyjaśnieniem zauważonego pokrewieństwa. Występujące tu motywy wojny i pokoju, Boga i człowieka, ojczyzny i „cichego szczęścia, najlepszego na ziemi", ich treść i forma, tonem swoim odpowiadająca cyklowi Kasprowicza, przemawiają ze szczerością rzetelnego natchnienia, wyrastają z głębi duszy poetki, są jej własne, niezapożyczone, choć potrącenie zzewnątrz wyraźnie się na nich odcisnęło.

Z przedwojennego okresu twórczości osobiście najdojrzalszym i artystycznie najpiękniejszym zbiorem Ostrowskiej są *Chusty ofiarne* (1910). Poprzednie tęsknoty poetki, co „jak dziwny ptak, na słońcu skamieniała w locie", snuła „zwierciadlanej duszy swej baśń", przeobrażają się tu wobec poznawania rzeczywistości życia i odnajdywania w niej, obok bardziej dojmującej prawdy bólu, także pełniejszych tonów piękna. Znamienny jest zwlaszcza cykl *Macierzyństwo,* na swój czas wyjątkowo szczere wyznanie duszy kobiecej. Takie wiersze, jak *Praca* lub *Ślubowanie,* dobitnie stwierdzają współczujące zrozumienie poetki dla prostoty dnia powszedniego, aczkolwiek nie uspokoiła się jej dusza, wybiegająca marzeniem ponad szarzyznę ziemskiego padołu i błagająca o „słonecznych ust jedyny pocałunek". Dla swej tęsknoty nowe tło

znajduje poetka w przyrodzie morskiej, której wrażenia odtwarza w wierszach, najpiękniejszych w całej jej twórczości, w swoim rodzaju arydziełkach poezji polskiej. Są to: *Oddech morza,* oryginalnie pomyślana i w powojennem pokoleniu poetów polskich naśladowana (przez Mieczysława Lisiewicza) *Ośmiornica,* wreszcie potężna w treści i wyrazie *Litanja fal,* bardzo już odległemi echami przypominającą modlitwę genezyjską Słowackiego.

Chustom ofiarnym dorównywa i poniekąd je przewyższa ostatni zbiór Ostrowskiej: *Tartak słoneczny* (1928), od poprzedzającego go *Pierścienia życia* oddzielony dziesięcioletnią przerwą, w czasie której autorka wydawała wyłącznie utwory dla dzieci, od *Książeczki dla Halusi* z r. 1906 mając i na tem polu piękne zasługi, pomnożone później dwoma zwłaszcza opowiadaniami, przeznaczonemi dla „dzieci od lat dziesięciu do stu": *Bohaterskim Misiem* (1919) i *Książką Jutra czyli Tajemnicą Genjusza Drukarni* (1922), przedstawiającemi stylem prostym, lecz bardzo sugestywnym, pięknym i wnikliwym przygody wojenne i bodaj głębiej ujęte przeżycia pracy pokojowej.

W *Tartaku słonecznym,* oprócz poematu tytułowego i wierszy różnych, znajduje się wspomniane już *Koło kredy święconej.* Oba te poematy świadczą o niezmiernej prężności duchowej poetki, o spotęgowaniu jej woli twórczej, z świadomą siebie siłą stającej do współzawodnictwa z młodem pokoleniem poetów. W pierwszym z nich, techniką oryginalnego pomysłu wiążącym się poniekąd z *Książką Jutra,* stosunek poetki do przyrody wyraził się z wzmożonem wielokrotnie natężeniem ekspresji słownej, zapomocą obrazowania o wręcz dramatycznej dynamice, w bogatej zmienności układu rytmicznego, którego pozorna swoboda jest ściśle wyznaczona i określona muzyczną kompozycją wątków. W niezwykle zgęszczonych skrótach mieści się tu głębokie wejrzenie w tajemnicę człowieka i jego stosunku do świata. Ośrodek poematu i jego trzon myślowy stanowi motyw krzyża, symbol ofiary, w którego dwóch przecinających się linjach: „pionie strzelającym wzwyż" i „poziomie rozpostartym nad

światem" objawiła się poetce prawda „dokonań odwiecznych".

W *Kole kredy święconej* niemal okolicznościowy subjektywizm treści, w której autorka polemizuje z poetami *Skamandra,* wymieniając ich z imienia lub nazwiska, wywołuje odrębny lecz kipiący bezpośredniością życia, dojmująco niesamowity i głęboko wstrząsający nastrój wyrażonej w poemacie myśli filozoficznej. Gdy w *Pierścieniu życia* pisała poetka:

O, słodkie piękno stare,
Jak ciężko cię pogrzebać!
Jak lubi duch kolebać
Przeżytych form ofiarę!

— (w czem, wtrącając nawiasem, znowu słychać echo Słowackiego), teraz, zwracając się do tych, co są „obcy jej a niekiedy bliscy", — wypowiada się w formie nawskróś nowej, doprowadzonej do ostatecznych granic ekspresjonizmu, nerwowo postrzępionej, współdrgającej z odkrywanemi ranami życia krwawiącego w walce ze złudą. Poemat ten, w wulkanicznej wybuchowości wyrażający chwilę rozpaczliwego szamotania się z rzeczywistością, niby błyskawicami rozświetlający beznadziejność i bezcelowość istnienia, wstrząsa najtajniejszemi pokładami duszy ludzkiej, rozprawia się z zakłamaniem wątpliwych ideałów życiowych, odkrywa tajemnice „nieprzekraczalne, nieodwołalne, niezawodne, jak śmierć", zdobywając jedyny punkt oparcia we własnem sercu, bo

W nas samych tylko, w nas samych na dnie
Może zbudzić się iskra, co wszechświat ozłoci
Wojną dobroci...

W powojennej poezji polskiej *Koło kredy święconej* należy do najboleśniej odczutych i najmocniej wyrażonych objawów prometeizmu.

Twórczość Ostrowskiej (pomnożoną w wydaniu zbiorowem *Pism poetyckich,* ukazującem się od r. 1932, utworami z czasopism i rękopisów) zamykają dwa wspomniane już, wydane po śmierci autorki, tomiki prozy: *W starem lustrze* i *Rozmyślania.* Są to w formie nowelistycznej

wspomnienia z „kraju lat dziecinnych“ oraz myśli i uwagi. W doskonałej swoją piękną prostotą, ale i pełnej poetyckiego polotu, prozie poetka odsłania podłoże uczuciowe i drogi myślowe swych doznań i przeżyć, świetnie dopełniając ten obraz swego oblicza duchowego, jaki w utworach wierszem jest poniekąd ukryty pod symboliką poetyckiego obrazowania. Proza Ostrowskiej znakomicie potwierdza tę bezpośredniość i szczerość liryzmu, przez co jej poezja tak głęboko wzrusza i tak sugestywnie przemawia.

Ostatnie dwa zbiorki prozy Ostrowskiej w porównaniu z prozą *Jesiennych Liści* z r. 1904 najlepiej przytem uzmysławiają tę rozległość drogi artystycznego doskonalenia, jaką poetka przebyła w swej twórczości. Porównanie to pomaga nadto jakby naocznie stwierdzić wielki rozdział, jaki różni dwa odrębne style literackie: neoromantyczny styl Młodej Polski i neorealistyczny styl obecny. Dowolnie wyrwane przykłady, które możnaby tu przytoczyć, nie oddadzą wrażenia, jakie się odbiera, czytając te tomiki w całości i w bezpośredniem następstwie. Należy sobie uświadomić, że różnice stylu wynikają w danym wypadku nietyle z wydoskonalenia się autorki w kierunku większej prostoty artyzmu, ile właśnie z odmiennej atmosfery dwóch epok. Możność stwierdzenia tego na pokrewnych utworach tego samego pióra jest tembardziej wymowna i pouczająca.

Inny objaw przełamywania się nowych prądów przedstawia poezja MARYLI CZERKAWSKIEJ (* 1885). Pierwszy jej zbiór z roku 1908 jest nastrojowym obrazem tęsknoty dziewczęcej, wyrażającej się w typowych dla tego czasu rekwizytach symbolicznego liryzmu. W *Poezjach 1914—1915* wybucha szczerem uczuciem poetycki zachwyt osobą Komendanta Piłsudskiego. W *Zielonym cieniu* (1928), mimo niewątpliwe piękno niektórych fragmentów, programowy klasycyzm w opisie drzew rozmaitych, ale w znacznej części sprowadzonych do jednego „bezimiennego“ typu, oglądanego pod kątem rzewnego uczucia, wyrażonego jednak w sposób mało plastyczny i niekiedy aż bezbarwny, nuży bezpłodnością artystycznego wysiłku, aczkolwiek zdajemy sobie sprawę, że był

to wysiłek rzetelny i poważny. Dopiero w *Sieciach na wietrze* (1932) dojrzewa pełnia indywidualnego artyzmu, który osiągnąwszy tę prostotę, do której się dochodzi nieraz z wielkim trudem, znalazł właściwy swój teren zwłaszcza w głęboko ujętych realistycznych obserwacjach psychiki dziecięcej, odtworzonej z doskonałym umiarem liryczno-epickiej ekspresji. O niezwykle czułem i wiele od siebie wymagającem sumieniu artystycznem poetki świadczą kolejne etapy jej drogi twórczej, znaczone na przestrzeni 25-ciu lat ledwo czteremi tomikami, z których każdy był coraz wydatniejszym wysiłkiem i przynosił coraz konkretniejsze zdobycze.

33.

Z tego pokolenia Młodej Polski, które występuje u progu wieku XX-go, BOLESŁAW LEŚMIAN (* 1878) należy do najwybitniejszych i najsamodzielniejszych talentów lirycznych. W pierwszych jego utworach dolatują wyraźniejsze echa wpływów Słowackiego i Tetmajera, ale któż im wtedy nie ulegał. Leśmian rychło się z nich wyzwala i zajmuje stanowisko niezależne, obok Staffa wysuwa się na czoło rówieśnych mu liryków, wyprzedza zaś ich niezwykłą na owe czasy konkretyzacją poetyckiego widzenia i obrazowania. Bo w przeciwieństwie do intelektualizmu Staffa twórczość Leśmiana jest nawskróś sensualistyczna. Jego wizja artystyczna, choć zbudowana nader kunsztownie, wyrasta z wyczulonej wrażliwości zmysłów, wypowiadających się jak gdyby bezpośrednio, zapomocą własnej symboliki słowa, tworzącej odrębne mity, organizującej swój świat poza udziałem obarczonej dziedzictwem zautomatyzowanych szablonów myślowych świadomości. Lub raczej świadomość ma tu rolę organu podrzędnego, pomocniczego, podporządkowanego pracy zmysłów, odzyskujących swe naturalne prawa.

Chciałbym — mówi poeta —

Żyć naoślep, nie wiedząc, że to zwie się życiem, —
I pewnej nocy przez sen zaśmiać się w twarz niebu
I nie znając pokuty, modlitw, ni pogrzebu,
Jak owoc, co się paszczy żarłocznej spodziewa,
Z łoskotem i łomotem w mrok śmierci spaść z drzewa!

Lecz chwile refleksji osobistej są w poezji Leśmiana nader rzadkie. Jego liryka jest najdoskonalej bezosobista. W twórczości Leśmiana stany liryczne objektywizują się w epikę, albo rzecby lepiej, powstaje nowy rodzaj poetycki, w którym świat wrażeń i doznań, odbieranych przez człowieka od przyrody, bo Leśmian jest niemal wyłącznie

poetą przyrody, — organizuje się samoistnie. Niema tu ani panteizmu, ani antropomorfizacji. Poeta staje się jakby opętany demonicznym żywiołem przyrody, konkretyzującym się w jego twórczości z nieznanym przedtem realizmem. Stąd przyroda u Leśmiana objawia się, jakby nanowo odkryta. Motyw przyrody, oddawna i na różne sposoby odtwarzany w poezji, znalazł w Leśmianie swego genjusza, czyli medjum, przez które wyraził własny o sobie mit. Jednym z najdoskonalszych uosobień tego mitu jest poemat o *Łące*, w którym zarazem indywidualność artystyczna poety osiąga najpełniejszy swój tryumf, najbardziej porywającą i zniewalającą ekspresję.

Ani zmora z jeziora, ani sen skrzydlaty,
Lecz Łąka nawiedziła wnętrze mojej chaty!
Trwała ze mną na tej ławie,
Rozmawiając głośno prawie, —
Na ścianach moich — rosa, na podłodze kwiaty...

Nie grążyłem ja w niebie ni steru, ni wiosła,
Lecz mnie radość swym prądem zmiotła i uniosła.
Wieczność ku nam znikąd zbiegła,
U stóp naszych, warcząc, legła,
A pierś moja tej nocy chabrami porosła.

I było już wiadomo, że pułap sosnowy
Wonnym deszczem, jak obłok, pokropi nam głowy,
Bo nie snem się sny płomienią,
Jeno deszczem i zielenią, —
Duch mi zbłąkał się w ciele, jak wpośród dąbrowy.

Przeto Bóg, co mnie stworzył, zbladł podziwem zdjęty,
Żem uszedł jego dłoniom w tych pokus odmęty!
W kształt mię ludzki rozżałobnił,
A jam znów się upodobnił
Kwiatom i wszelkim trawom i źdźbłom gorzkiej mięty.

Kiedyindziej zapytuje poeta:

Czyż nie jestem — o, bracia, nieufni do zgonu, —
Opojem z nad lazurów i sam — lazurowy?

W jednym zaś z erotyków, które u Leśmiana są również nasycone biologizmem i przez to wyróżniają się odrębną barwą uczuciową i rzadką sugestywnością świeżego obrazowania, — poeta wyznaje:

Chce mi się w śnieżność księżyca wbiec sanną...

Używana przez Leśmiana już w wierszach przedwojennych metafora, rodzajem swoim pokrewna rosyjskiej szkole poetyckiej „imażystów“, rozpowszechni się dopiero w dobie powojennej. Co zaś ciekawsze, że w rozmaity sposób poezja Leśmiana wpłynie równorzędnie na Tuwima i innych poetów *Skamandra,* na Zegadłowicza i jego satelitów, nawet na zrywających z tradycją awangardzistów. Rzekomo nowy program poezji integralnej był już w znacznej części realizowany przez Leśmiana. Wogóle Leśmian, po Staffie, najwybitniej z poprzedników polskich zaważył na rozwoju naszej poezji współczesnej, do której nadto nowemi swemi utworami, narazie ogłaszanemi tylko w czasopismach, zwłaszcza w *Kulturze* i *Gazecie Polskiej,* wciąż świeże wprowadza zdobycze, odznaczając się zawsze skoncentrowanym artyzmem, w którym treść i forma zespalają się w wyjątkowo jednolitą i nierozerwalną całość.

Niemal każdy utwór Leśmiana jest w pełni dojrzałym skończonym i niepowtarzalnym. Stąd ilościowa szczupłość jego twórczości. Leśmian wystąpił już w roku 1897 w *Życiu* krakowskiem, a dał się poznać głównie z łamów *Chimery.* Wydał zaś osobno tylko dwa zbiory (właściwie wybory) poezyj: *Sad rozstajny* w r. 1912 i *Łąkę* w r. 1920. Ale ten pozornie szczupły plon ma ciężar gatunkowy bardzo wysoki.

Przekładać poezję na prozę byłoby to ją ubożyć. Zwłaszcza poezję Leśmiana, tak ogromnie wynalazczą i nasyconą w swem obrazowaniu. Dowodem szkic Ostapa Ortwina o *Łące,* choć ujęty bardzo pięknie i wnikliwie, ale jakże pozbawiony tej nieuchwytnej atmosfery liryzmu, doprowadzonego do najwyższego napięcia emocjonalnego, a co przedewszystkiem stanowi o niezrównanym w swej zmysłowo wyczuwalnej mięsistości, o nawskróś realistycznym, a jednak tajemniczo uduchowionym, o indywidualnym klimacie poezji Leśmiana.

Dusza twoja śmie marzyć, że w gwiezdne zamiecie
Wdumana, będzie trwała raz jeszcze i jeszcze, —
Lecz ciało? Któż pomyśli o niem we wszechświecie,
Prócz mnie, co tak w nie wierzę i kocham i pieszczę?

Tworzy więc poeta swoje mity uczuciowe, w których jednakowo mieszczą się wielorakie zjawiska przyrody, nie wyłączając pomijanych dawniej drobnoustrojów. Leśmian jest przedewszystkiem poetą przyrody i wsi. Ale np. w *Zalotach (Nędzarz bez nóg...)* albo w *Szewczyku* daje niemniej sugestywne próby poezji urbanistycznej, o tematyce nawet proletarjackiej. Motyw ten jednak już wcześniej i na szerszą skalę wprowadza Staff, który zresztą i jako poeta przyrody bynajmniej nie ustępuje Leśmianowi. Wspomniano przedtem o różnicy postawy twórczej obu poetów, co wyjaśnia, dlaczego Leśmian nie osiąga nigdy tego klasycznego spokoju opanowanego artyzmu, którego Staff bywa takim mistrzem.

Liryzm Leśmiana, mimo jego bezosobiste pozory i wbrew jego realistycznej tematyce, ma podkład wybitnie romantyczny. Jest w nim romantyczna żywiołowość, w której nawet świadomość objawia się jako uczucie. Z romantyzmem, poza innemi także czynnikami, łączy Leśmiana i upodobanie w balladzie, który to rodzaj literacki, inaczej występujący równolegle w poezji Leszczyńskiego, podejmuje on znowu i znakomicie odświeża. Tu jest wzór Zegadłowicza, który nawet w najnowszych swych poezjach o „niemotworzu" zdąża wprawdzie samodzielnie, ale śladami, znacznie wcześniej wytkniętemi przez Leśmiana. Dla Leśmiana zaś najważniejszym w poezji polskiej poprzednikiem był chyba Lenartowicz. Wskazując te pokrewieństwa, zaznaczyć wszakże trzeba, że są one bardzo odległe, choćby dlatego, że Leśmian, ogromnie wrażliwy na doskonałość artystyczną formy poetyckiej, rozwija ją z ogromną wirtuozerją, poddaną zawsze więzom strofy, wiersza i rymu. Mimo swą kunsztowność, poezja Leśmiana posiada jednak swobodę, czyli giętkość i prężność ekspresji, która jest niezbędnym warunkiem rzetelnego artyzmu.

W przedmowie do swego przekładu *Opowieści nadzwyczajnych* Edgara Allana Poe (1913), a wybór ten jest nieobojętną wskazówką do charakterystyki wyobraźni twórczej tłumacza, pisze Leśmian: „śnić — i widzieć sen własny i ująć go w bezwzględne karby bezwzględnego artyzmu i wywalczyć mu cudaczne prawo bytu

5*

w dookolnych obszarach — oto czyn jedyny, na który zdobyć się winien poeta". Twórczość Leśmiana jest zwycięską realizacją takiego czynu.

Pokrewną Leśmianowi organizację poetycką mają liryki STANISŁAWA MAYKOWSKIEGO (* 1880), autora kilku sztuk teatralnych, wystawionych na scenie lwowskiej, oraz poezyj, rozrzuconych po różnych czasopismach od roku 1905. Odrazu zwracały one uwagę odrębnością i świeżością tonu, zwłaszcza w balladzie ludowej osiągnął poeta bardzo wysoki stopień artyzmu, a jego stosunek do zdarzeń codziennych, dla których znajduje ekspresję pełną sugestywnej prostoty, miał również charakter prekursorski. Ocenić należycie talent Maykowskiego będzie można lepiej, gdy ukaże się oddawna zapowiadane wydanie zbiorowe *Ballad o niebie*. Ze znanych mi z druku w czasopismach utworów poety najsilniej utrwaliły się w pamięci: *Żebracy, Stary dom* (w *Lamusie,* 1912), *Pastuszek i Matka Boska* (w Ponowie, 1921), *Wóz* (w *Skamandrze,* 1921), *Ryby, Ofelja* (w *Tygodniku Illustrowanym,* 1923), oraz proza: *Krucjata dziecięca* (w *Pamiętniku Warszawskim,* 1930). Osobno wydana *Pieśń o wydrze* (1931), z niepowszednim wdziękiem swobody w umiarkowanie archaizowanym języku z *Pamiętników* Imć Pana Paska wysnuta opowieść wierszem, w której trafne wczucie się w epokę i swojszczyznę nabrało szczególnego, napół melancholijnego uroku, jest narazie jedyną książką autora.

W bardzo znamiennej autobiografji literackiej (druk. w *Lwowskich Wiadomościach Muzycznych i Literackich,* 1933, nr. 70) wyznaje o sobie Maykowski: „Ze załganą do gruntu poezją t. zw. Młodej Polski nie łączyło mnie nic oprócz tego chyba, że kolegowałem na uniwersytecie krakowskim z większością ówczesnych poetów". „Pisałem inaczej, niż wskazywała wtedy moda, przygotowując podobno drogę poetom dzisiejszym". „Montowaniu poezji po roku 1918 przyglądałem się zdaleka". „Drukowany w *Skamandrze* i *Ponowie,* nie zbliżyłem się naprawdę do żadnego z tych ugrupowań poetyckich". „Nudzi mnie antyk a czaruje średniowiecze. Nie znoszę literatur południowych prawie tak, jak południowego klimatu. Dobrze mi

zato z pisarzami skandynawskimi. Lubię Banga, kochałem się niegdyś w Hamsunie, a równie drogi jest mi zawsze... Andersen". Z literatury polskiej „osobliwie ciągnie mnie wiek Potockiego i Paska, których językiem mógłbym pisać swobodnie, jak współczesnym. Mam wstręt do romantyzmu i jego spóźnionej recydywy, tej, na którą patrzyłem w młodych latach. Z podległych tej nagminnej chorobie wyjmuję Zawistowską, nie przewyższoną dotychczas w szczerości poetessę. Od niej się wywodzi ród wielkich liryczek polskich, które powoli wypierają z piśmiennictwa sfatygowanego, coraz mniej mającego do powiedzenia mężczyznę. Bo pisać poezje, co dziś robi wielu, to nie znaczy jeszcze być poetą. Jest nim bezwątpienia Leśmian, może dlatego, że użył umiejętnie poraz pierwszy fałszowanej niegdyś przez romantyków ludowości. Bo wierzę w jedną uzdrawiającą poetów księgę, w której sam siedzę po uszy i z której nie wyjdę, chyba z wierszami, o jakich marzę: w *Lud* Oskara Kolberga". Ta autocharakterystyka, wraz ze swoją krańcową niezależnością poglądów, dobrze maluje poetę, o niepospolitym i bardzo samodzielnym talencie, ale którego wyłączność w kierunku prymitywu, tworzonego zresztą z wielką intuicją, zwęziła jednak widnokręgi jego poezji.

34.

Wymownem świadectwem przemian duchowych pokolenia i epoki była twórczość ZDZISŁAWA DĘBICKIEGO (1871—1931). Poeta to (oddzielne zbiory poezyj od r. 1898, *Wybór poezyj,* 1913, wyd. zbiorowe: *Poezje (1898—1923),* 1924) najpierw stłumionych nastrojów, dyskretnego lecz szczerego i głębokiego smutku. Nowego tonu nie wniósł, zdążał utartym szlakiem poprzedników lub współczesnych, początkowo ulegał zwłaszcza wpływom Tetmajera, poniekąd Konopnickiej i Kasprowicza. Właściwa poezjom Dębickiego nuta melancholijnej rezygnacji, bardzo rzewna i miękka, utrzymała się w zasadzie do ostatnich jego utworów, ale właśnie występujące w niej odchylenia są bardzo znamienne. Poeta żywo i bezpośrednio odczutego krajobrazu mazowieckiego, wyanielonych uczuć miłosnych i zamglonego egotyzmu przechodzi stopniowo, co potęgowało się wraz z pracami publicystycznemi, do motywów ogólnych, społecznych, odznaczając się szlachetnym humanitaryzmem, którym nacechowane są również jego poezje patrjotyczne *(Ta, co nie zginęła,* 1915, zbiór wydany wspólnie z Edwardem Słońskim). Forma Dębickiego, zarówno w poezji jak w prozie, wyróżniała się zawsze czystością, jasnością i nieskazitelnością. Niema w niej dążenia do nowych zdobyczy, jest nieustanne staranie o poprawność stylu i języka.

Na odrębną uwagę zasługuje publicystyka Dębickiego, gdzie również i może najlepiej wyraził się poeta, jakim nigdy być nie przestał. Nie był szermierzem buntu ani rzecznikiem nowinek. Naodwrót, skłaniał się raczej ku poglądom zachowawczym, i nieraz, zwłaszcza w ostatnich czasach przełomowych, trudno mu przyszło wczuwać się w nazbyt skrajne przemiany myślowe i obyczajowe; mimo to, starał się te obce a nawet nienawistne

sobie zjawiska rozpatrywać z najdalej posuniętą tolerancją. Najwybitniejszem tego świadectwem pozostaną — być może — dwie serje *Portretów* współczesnych pisarzy polskich (1927 i 1928) i *Rozmowy o literaturze* (1927). Pisząc dla szerszych kół inteligencji polskiej swe sylwetki literackie (wygłaszane najpierw z rozgłośni Radja Polskiego w Warszawie), z jednakową przychylnością i z równem staraniem o objektywizm sądu oceniał twórczość pisarzy, bez względu na własny do nich stosunek. Świetnym przykładem choćby portret literacki Struga. Podobnie, gdy jak w wypadku Micińskiego, nie znajdował w sobie pełnego współbrzmienia z dziełami omawianego pisarza, poszukiwał jednak drogi do ich zrozumienia, i jeżeli nie udawało mu się to całkowicie, w pewnej choć części odtwarzał właściwe oblicze rozpatrywanego zjawiska, rzeczy zaś sobie niejasne usuwał w cień i pilnie przestrzegał, aby nigdy nie maskować nieprzetrawionych nieporozumień zapomocą łatwizny frazeologicznego zagmatwania. Czytelnik miał mu prawo wierzyć i nie zawiódł się nigdy na jego pisarskiej i krytycznej uczciwości. Jeżeli zaś niektórym jego ocenom zarzucić wolno brak pogłębienia albo pewną skłonność do upraszczania, nie zboczył Dębicki ani razu na manowce blagi, pokrywanej aż nazbyt często błyskotliwym szychem zarozumiałej pewności siebie. Najlepiej i najwszechstronniej rozumiał epokę swojej młodości, czego pięknym dokumentem są też dwa tomy wspomnień autobiograficznych (*Grzechy młodości*, 1929, *Iskry w popiołach*, 1931). Pokrewny charakter ma i powieść: *Sam na sam* (1930), w formie pamiętnika prowincjonalnego lekarza z końca ubiegłego wieku przedstawiony obraz życia w zapadłem miasteczku dawnej Kongresówki i na tem tle rozwój duchowy człowieka, przezwyciężającego metafizyczny pesymizm.

Niemniej żywo, niż zagadnienia literackie, zajmowały Dębickiego sprawy społeczno-kulturalne, nad któremi zastanawiał się w licznych artykułach wstępnych *Tygodnika Ilustrowanego* (był redaktorem tego pisma w latach 1912—1929) i w osobno wydawanych dziełkach (*Książka i człowiek*, 1917, *Miasteczko*, 1917, *Kryzys inteligencji polskiej*, 1918, *Za Atlantykiem*, 1921, *Podstawy*

kultury narodowej, 1922, *Narodziny ideału,* 1923), o których nie należy zapominać ale choćby w umiejętnie dokonanym wyborze włączyć je do kanonu książek, zasługujących na najszersze rozpowszechnienie. W tych pismach Dębickiego motywem przewodnim jest rzetelna troska o dobro narodu, z czem łączy się niepokój o przyszłość cywilizacji zachodnio-europejskiej. Nieraz polemizuje tu autor z różnemi poglądami (niemal zawsze nie wymieniając osób) lub zwraca uwagę społeczeństwa na zjawiska, w których dopatrywał się czynników rozkładowych. Wysokiej miary szlachetność, jaka nigdy go nie opuszcza, jednała mu uznanie nawet wśród przeciwników. W walce o ideę było to aż szkodliwe, bo zniewoleni postawą pisarza i człowieka, powstrzymywali się od toczenia z nim bojów. Dębicki zaś był niestrudzonym i nieugiętym szermierzem walki nietylko o ideę, ale wprost o potrzebę idei..

Czem w publicystyce Dębicki, a w powieści Rodziewiczówna, tem w poezji swego czasu OR-OT (właściwie Artur Oppman, 1867—1931, oddzielne zbiory poezyj od roku 1889, wydania zbiorowego ukazały się tomy I: *Stare miasto,* 1926 (I wyd. w roku 1893) i III: *Pieśni o sławie,* 1927 (I wyd. 1917); po śmierci autora: *Pieśń o Rynku i Zaułkach,* 1932, nowy cykl o Starem Mieście). Należy on do tych niewielu poetów, których utwory popularnością swoją równać się mogą chyba z bezimienną pieśnią ludową, skąd zresztą czerpał motywy swego artyzmu, doskonaląc znakomicie wzory rytmiczne poezji mieszczańskiej i dziadowskiej. Brak mu było szerszego oddechu, widnokręgi myślowe miał raczej wąskie, ograniczone ramami uczuć dostępnych człowiekowi bardzo przeciętnemu. Ale te myśli i uczucia w swoim zakresie tak spotęgował i wyidealizował, że wydobył z nich tchnienie rzetelnej poezji, artystycznie coraz się wyżej wznosząc, czego najpiękniejszem świadectwem jego ostatni cykl ze Starej Warszawy.

W twórczości swej Or-Ot był przedewszystkiem i niemal zawsze rewelatorem przeszłości. Nawet teraźniejszość i przyszłość widział w barwach dawnych tradycyj patrjotycznych i wspomnień rodzinnych, ale w barwach nie wyblakłych, bo w wyobraźni poety żywych, w duszy jego

jakby nadal i rzeczywiście istniejących. To zapatrzenie w przeszłość, wżycie się w czasy minione, stało się naturą czy klimatem poezji Or-Ota, który nawet, mniej liczne, osobiste wyznania liryczne obierał za temat literacki dopiero wtedy, gdy już całkowicie przestały być rzeczywistością. Żył więc pogonią za czasem minionym, za czasem utraconym, ale nie dlatego, aby gubić się w rozpamiętywaniach i udrękach, naodwrót z przeszłości wydobywał jej żywotność, wskrzeszał jej piękno, wlewał w dusze polskie, gnębione jarzmem niewoli, hart i pocieszenie. Nie mogło się, oczywista, obyć bez tonów rzewnej tęsknoty i łagodnej melancholji, musiały one drgać na lutni poety, którego pięknie nazwano grajkiem zabłąkanym wśród współczesnego gwaru.

Treścią poezji Or-Ota jest przeszłość narodowa, ściślej, przeszłość jego rodzinnego miasta. Oryginalnością Or-Ota bowiem, że był on poetą mieszczańskim, że w utworach swych zmitologizował tradycje, w jakich sam wyrósł, opisał otoczenie, które miał stale na swoich oczach. Nauczył ludność stolicy kochać i oceniać piękno Starego Miasta, jego dawne mury i zaułki, jego swoiste, dziś należące do zamierzchłej przeszłości, a pełne ujmującego wdzięku dusze mieszczańskie z pokroju tego, co szewc Kiliński. Mieszczańska poezja Or-Ota pławi się we wspomnieniach dawnej sławy, butności starych wiarusów napoleońskich, w ukochaniu wolności i czci dla tych, co za wolność krew przelewali. Ze swego okna staromiejskiego — pięknie powiedziała Konopnicka — patrzył Or-Ot na całą Polskę.

Wpatrzony w przeszłość, obrazy jej snuł poeta nie z ksiąg lub tylko wyobraźni, lecz z żywej wtedy jeszcze tradycji i z rzeczywistości, którą umiał znaleźć, dojrzeć i wcielić w kształty poezji. Jako poeta starej Warszawy, miał Or-Ot poprzednika i starszego współzawodnika w Wiktorze Gomulickim. U tego ostatniego skala wyobraźni była bezwątpienia rozleglejsza, pojemność duchowa głębsza, artyzm doskonalszy. Or-Ot wszakże, gdy mowa o poezji staromiejskiej, bezpośredniej wnikał w tło, wyłącznej był z niem zżyty, wątki swe czerpał mniej z zadumy i refleksyj, ile z rzeczywistego życia murów i ich

ludzi. Dlatego nie Gomulicki, lecz właśnie Or-Ot stał się prawdziwym i popularnym poetą Warszawy. Poezją swoją, lekką, jasną i przejrzystą, o wierszu łatwym i melodyjnie dźwięcznym, trafiał nie przez myśl do uczucia, lecz jakby prosto do serc.

Do najcelniejszych w twórczości Or-Ota należą poezje liryczno-epickie, osnute na życiu ludzi z suteren i facjatek Starego Miasta. Maciek Flisak, cechmistrz Melchjor Halabarda, szewc Onufer, konsyljarz Barnaba Walenty, skrybent Roch Denar, dzwonnik Kacper Dławiduda, kanonik Kropidło, rotmistrz Jacek Cholewa i wielu innych nie typy to zautomatyzowane, lecz ludzie żywi, rzeczywiści, prawdziwi, choć w wizji poetyckiej upiększeni i wyidealizowani. Podobnie w dłuższych poemacikach z dawniejszej przeszłości, jak *Historja wielce żałosna o Malchrze Gąsce, rajcy warszawskim, o pięknej Zofce i Piórkosie z Francjej* (1903, nowe wyd. 1922), *Imćpanów Barwinków, kupców krakowskich, peregrynacja do Ziemie świętej* (1922), czy *Pieśń o grabi z Tęczyna i o pięknej płatnerzance,* — świetnie zastosowana do epoki historycznej stylizacja nie zatrąca czysto ludzkich cech postaci, odtworzonych z plastyką poetyckiego opisu, w której nikną granice między rzeczywistością a marzeniem.

Ów swoistego rodzaju realizm rozstrzygnął nietylko o popularności Or-Ota, ale i o odrębności jego postawy twórczej. Postawa to rzadkiej jednolitości, oparta o niewzruszone zasady moralne, pionem sięgająca szczytnych ideałów młodości, którym myśl i uczucie poety do końca pozostały wierne. A wzięta po przodkach „ostatnia kropla niemieckiej krwi“ nakazywała mu tem ofiarniej służyć polskiej ojczyźnie, tem szczerzej ją miłować i tem silniej ukochanie swoje głosić. W niepodległej Polsce stał się też Or-Ot bardem okolicznościowym różnych zdarzeń, obchodów i rocznic narodowych (wiersze zebrane w tomie: *Hymn wolności*, 1925). — Pociągnął za sobą i naśladowców, z nich najzdolniejszy a niekiedy zdobywający się na akcenty szczerej poezji: ANTONI BOGUSŁAWSKI (* 1889, *Honor i Ojczyzna*, 1927, i inne zbiory poezyj),

mierzący wyżej ambicjami, ale grzeszący frazeologiczną przesadą i retorycznym patosem: LUCJAN ANDRÉ (* 1899, *Szlakiem Niepodległych 1918—1928,* 1929, nowe wyd. 1933, nadto inne zbiory), — mogą być wymienieni, jako epigoni tradycyjnej poezji patrjotycznej, której Or-Ot był ostatnim autentycznym przedstawicielem, aczkolwiek rodzaj ten podejmie znowu i — nie bez pewnego powodzenia — spróbuje odświeżyć Kazimiera Iłłakowiczówna w *Balladach bohaterskich* (1934).

Czasu wojny wyjątkowo szczęśliwe tej poezji chwile miał EDWARD SŁOŃSKI (1872—1926), którego pieśni patrjotyczno-żołnierskie *(Ta, co nie zginęła,* 1915, *Idzie żołnierz borem, lasem,* 1916, *Już ją widzieli idącą,* 1917) zyskały wielką popularność, przesłaniając w pamięci ogółu poprzednią twórczość poety, który zanim stał się najlepiej znanym i, obok Józefa Mączki, najrzetelniej uzdolnionym bardem legjonowym, już w roku 1905-tym wydobywał sugestywne i nieraz mocne tony wierszami rewolucyjno-więziennemi, a znacznie wcześniej dał się poznać jako liryk (liczne zbiory od roku 1898, m. in.: *Jeszczem wciąż pełen wiosny,* 1909, *Wybór poezyj,* 1911, *Nieżżęty kłos,* 1913, *Serce poety,* 1930). Wyszedłszy z wpływów Konopnickiej i Słowackiego, odznaczając się odrazu dużem poczuciem dźwięczności rytmicznej wiersza, był Słoński przedewszystkiem poetą serca i do serc przemawiał. W twórczości jego nieraz razi nadmierna łatwość poetyzowania, rozlewność, przerost sentymentalizmu, rzadziej romantyczna poza, bo był to jednak poeta naprawdę szczery, patrjota i społecznik gorliwy, co i więzieniem rosyjskiem i zesłaniem opłacił, człowiek bezwzględnie szlachetny. W poezjach Słońskiego, zaprawionych właściwym jego pokoleniu smutkiem, obok silnie wzruszających wybuchów uczucia, wcześnie występuje zrozumienie niedoli społecznej, w którą wnika z niepowszednią subtelnością psychologiczną. Brak mu było pogłębienia intelektualnego, aczkolwiek nie ustawał do końca w doskonaleniu zarówno artyzmu, jak i umysłu. Pisał też prozą nowele i powieści, z których należy wymienić: *Partję* (1911), śmiało podjęte zagadnienie psychologiczno-etyczne tragicz-

nych losów osiemnastolatka wykolejonego przez rewolucję, *W więzieniu* (1911), cykl opowiadań rewolucyjnych, oraz *Drogi nieznane* (1923), z subtelnym wdziękiem, przypominającym poniekąd *Moje życie* Czechowa albo *Stłumione struny* Hamsuna, przedstawione życie włóczęgi-marzyciela na tle miasteczka kresowego, opisanego z bardzo dobrym realizmem.

35.

Poetą Polską obłąkanym nazwano TADEUSZA MICIŃSKIEGO (1873—1918). Określenie tylko częściowo słuszne, bo dla Micińskiego Polska zlewała się z własną jaźnią we wspólną atmosferę jakiegoś żywiołowego chaosu, z którego tajemniczych przepaści strzelały wulkaniczne wybuchy irracjonalnej myśli i nieokiełzanej a w bujności swej nieprześcignionej wyobraźni. Twórczość Micińskiego, jednego z najgłębszych, ale i najszczerszych i zapewne dlatego najtrudniejszych poetów, pociąga wręcz niesamowitym czarem cudowności, chociaż i odpycha tak w niej częstą, obcą dla człowieka Zachodu, jakby wschodnio-bizantyńską, pełną niezrozumiałych zawilców i gongorystycznych ozdób, rozpasaną perwersją pomysłów. Była ona wyrazem tkwiących w duszy poety sprzeczności, z jakimś maniackim uporem wyolbrzymionych w gigantyczny obraz ponadludzkich zmagań wewnętrznych człowieka, postawionego na pograniczu między Bogiem a szatanem.

W dziełach Micińskiego dojrzeć łatwo ślady Przybyszewskiego i Nietzschego, Słowackiego i Lutosławskiego, E. A. Poe i mistyków hiszpańskich, Apokalipsy św. Jana i rosyjskich „poszukiwaczy Boga", nauk okultystycznych wszelkiego pochodzenia i filozofji pesymizmu; nie był on jednak mistykiem ani neomistykiem, jak go nieraz usiłowano uprościć, lecz raczej gnostykiem, bo może i najsilniej odcisnął się na jego umyśle wpływ gnostycyzmu. Miciński sam gdzieś mówi o *Dziadach* niedowiarków. I on też dążył do rozumowego poznania absolutu, nie zadowoliłaby go wiara zzewnątrz objawiona ani tembardziej oparta na cudzym autorytecie.

Nic co ludzkiego, co od Boga lub od szatana nie było obojętne poecie, szukającego swej prawdy wszędzie, ale przedewszystkiem w mrocznych głębiach własnej duszy. Ale była w nim i niemniej chłonna ciekawość życia. „Tworzyć będzie — świadczy Jan Lorentowicz — olśniewające obrazy z życia pałacu Bazylissy Teofanu, budować pocznie „tajemną księgę Tatr“ — a jednocześnie popędzi do Petersburga na otwarcie Dumy, do Zakopanego na „ciekawą“ naradę lub na narty, do zatopionej Mesyny na oglądanie piekła ludzkiego, do Neapolu na badanie życia fauny i flory morskiej, do Sztokholmu na igrzyska olimpijskie, do Hellerau na święto sztuki, do Sofji na przyjrzenie się zbliska walczącym o ojczyznę“.

Natura nawskróś zmysłowa, ale szalejąca ascetyzmem apostolskim i najwyższemi ekstazami życia duchowego, sławił Miciński życie ofiarne w służbie narodu i społeczeństwa, niemniej jedak wielbił okrucieństwo wschodnich czy renesansowych despotów. „Trzeba, — mówił — żeby ktoś dawał czasem świadectwo o Wielkiej Prawdzie“. W rzeczywistości polskiej największy wstręt, najgłębiej odczuwaną odrazę, budziły w nim lenistwo duchowe, ospałość kwietystycznego trwania i brak tęsknoty do wielkości. Zgłodniały rozstrzygającego znaku, ale i mocnego pod nogami gruntu, wyrzucał sam sobie „leniwe zwątpienia“, a Polsce, że „tkwi jeszcze w samym środku bagna, gdzie latają błędne ogniki“. „Trzeba — wyraził się — silnej, żelaznej pięści, którąby samych Polaków umiała utrzymać w karbach. Ta pięść musi wznosić jednocześnie bramę wolności i posłuszeństwa“. W gruncie rzeczy był Miciński zamkniętym w sobie samotnikiem i skrajnym indywidualistą, myślą swoją przerzucającym się wciąż od świętości do zbrodni i od piekielnego opętania do pobożnej ekspiacji.

Ja trwam nad wieczność — i ból miljonów
z moim się jednym nie równa bólem.
Ja wódz więzionych śmiercią legjonów —
śmierć im zbłękitniam gwiazdy lazulem.
Poję rycerstwo harfy mej gniewem
i w burz piekielnych strącam otchłanie —
aż mgłą się staną — zimnym powiewem —
i tylko gwiazd mych lazur zostanie.

Na mojej drodze bory zaklęte —
bory-m roztrzaskał.
Na mojej drodze potok ryczący —
w otchłań zeszedłem.
Więził mnie w lodach wulkan umarły —
wykułem słońce.
Nad gwiazdym leciał! Lecz kwiatek łzami
wyrył mi grób.

W wierszu tym najlepiej się sam scharakteryzował poeta, którego cała twórczość zresztą jest jednym wielkim pamiętnikiem artysty. Wyobraźnią krańcowy romantyk a umysłem racjonalistyczny intelektualista, choć poszukujący prawdy metafizycznej na niezbadanych drogach duchowego wtajemniczenia; jeden z najsubtelniejszych i najświetniejszych liryków polskich, o którym powiedział Brzozowski, że „mógłby być Słowackim swego czasu"; w dramacie śmiały nowator i prekursor; w prozie, w rzadkich coprawda ustępach, niekiedy wręcz mistrz realizmu zarówno wyostrzoną bystrością obserwacji jak i wnikliwością intuicji psychologicznej; szyderca bezdusznej rzeczywistości i „budowniczy nadgwiezdnych miast"; inkwizytor sumienia ludzkiego i prorok nowego Jeruzalem, — władał Miciński z równą łatwością stylem jasnym i wyraźnym, jak i fantastycznie wizjonerskim, niezmiernie sugestywnym, ale działającym raczej niepokojącą siłą ekspresji uczuciowej, niż dostępnością zawiłej symboliki, pełnej trudnych alegoryj i zwłaszcza niezwykle śmiałych metafor o kosmicznej rozpiętości wyobraźni, perwersyjnie wyrafinowanej i aż rozpasanej w swym barokowym chaosie.

„A dusza jego — o Micińskim pisał Przybyszewski — była jak morze — łagodne, dobrotliwe, słodko rozesłane, to znowu nieokiełznane, wzburzone, pieniące się oszalałemi bałwanami, dyszącemi chorą pianą wścieklizny: morze biczowane, smagane, nieświadome za co cierpi, dlaczego niszczyć i burzyć musi!" Również Przybyszewski zostawił bardzo ciekawe zeznania o metodzie twórczej Micińskiego: „Pisał pociemku — nie znosił światła podczas pisania — nigdy nie byłem w stanie pojąć, jak mógł te groteskowe gzygzaki, jakie podczas pisania w zupełnej ciemności na papier rzucał, potem odczytać — a pewno,

że na jawie je inaczej odczytywał: na jawie czekała go ciężka męka — a najcięższa: zrozumieć to, co w transie napisał. — Tyle się słyszy głupich bredni o piszących medjach — Orinoko głupoty: czytałem tysiące „wypocin" mózgów tych medjów — jedna idjotyczniejsza od drugiej — głupie, bezsensowne, płaskie — tego wszystkiego w rachubę się nie bierze. — Jedynem istotnie na wielką miarę skrojonem „piszącem" medjum, czasami sięgającem krańców genjalności, o rozpiętości duszy tak olbrzymich rozmiarów, że się bezustannie rwała, kurczyła, w bolesnych konwulsjach zwijała, był — Tadeusz Miciński. — Niczem wizjoner Swedenborg, w którego Miciński tak żarliwie się wczytywał — wobec tych niepojętych, chwilami, całkiem niezrozumiałych, chwilami może nawet śmiesznych i obłąkanych wizyj, jakie miewał Miciński i je swojemi gzygzakami na papierze — wszystko jedno jakim — czasami nawet na tym, w jaki mu funt cukru owinięto — bezświadomie pętał. — Co się wtedy przez tę biedną męczeńską duszę wielkiego, ale piekielnie niezrównoważonego artysty nie przelewało! i losy biednej, nieszczęsnej jakiejś nauczycielki, i tajemnice pałacu magnackiego, w którego podziemiach odbywały się potworne msze szatańskie, a na górze najczystsze misterja dusz z ciał wyzwolonych: poryki, gwizdy, rozpustą rozwydrzone śmiechy zlewały się w dziki hymn wraz z kajającemi się, na kolanach czołgającemi się modlitewnemi antyfonami najpokorniejszych świętych: noc dzień pożerała, a ledwo świt wstał, już schłonął w ogniste swe piekło błogosławieństwo dnia — a jak z otwartego pieca, w którym kruszec się topi, lała się lawa ognia na jedną i drugą stronę, rozbryzgiwała się w potokach i strumykach, a żadnego wspólnego łożyska znaleźć nie mogła. — To było straszną i krwawą tragedją twórczej duszy Micińskiego!"

Inaczej pokrewne objawy psychiki Micińskiego ocenia Juljusz Kaden-Bandrowski w niemniej ciekawych wspomnieniach o poecie i człowieku: „Swoisty sobie stan odświętnego natchnienia widział we wszystkich, z którymi się spotykał. Pamiętam np., że w Krakowie miał mówić o Poniatowskim. Gdy oto nagle umarł jakiś przyjaciel

Micińskiego w Dreznie — prorok gimnastyki rytmicznej. Miciński pędzi do Drezna. Na odczyt do Krakowa spóźnia się o godzinę. Zatrzymuje publiczność wychodzącą już z sali. Zaklina ją głosem uroczystym, by wróciła na miejsca, stała się bowiem rzecz doniosła. Ludzie wracają, w sali już na pół ciemnej zaczyna poeta swą rzecz o Poniatowskim, gdy oto nagle ogarnia go jasnowidzenie. Dokonywa się usilna praca umysłu i serca, których mocą zacierają się różnice pomiędzy wodzem polskim a szlachetnym Niemcem, prorokiem gimnastyki rytmicznej. W miarę wysiłku rzecz nabiera dla Micińskiego barw coraz realniejszych, wszystko się gubi w jednym wielkim porywie miłości, — staje przed nami w całej krasie Miciński, twórca odświętny, całym zasobem niezmordowanej pracy i natchnienia oddany nagle chwili. — Był szczery. Nie miał czasu na warzenie rzeczy w pomiernych tyglach formy. Zagadnienie słuchaczy, publiczności, czytelników nie istniało dla niego. Świerki, ludzie, góry, — wszystko jedno kto słuchał. Była w tem nad wszelki wyraz podniosła wiara w to, że słowo, podane czystem sercem przypadkowemu światu, zmarnować się nie może.“

Przytoczone świadectwa pozwalają wniknąć w strukturę twórczości Micińskiego lepiej, niż najwnikliwsze analizy dzieł poety, w znacznej części niedostępnych takiej analizie, wskutek ich emocjonalnie irracjonalnego charakteru, graniczącego z patologicznemi zjawiskami psychicznemi, aczkolwiek wciąż czynny intelekt Micińskiego usiłował przedrzeć się przez tajemnicze sfery nieznanego, aby z podświadomych pokładów duszy wydobyć wiedzę prawdy ostatecznej. Miciński bowiem, dopiero pisząc odnajdywał siebie, czyli stawał oko w oko z własną duszą-jaźnią, pojmowaną przez niego jako jedyna bezpośrednio dana rzeczywistość, przez którą wyłącznie prowadzi droga do poznania zagadnień człowieka i bytu. Że zaś dusza Micińskiego sięgała swemi ambicjami do celów gigantycznych i rozsadzała ją wola mocy i władzy, a ta nie znajdowała realnego wcielenia, któreby zaspokoić mogło niepomiernie wybujałą wyobraźnię, więc literatura stała się dla niej zastępczą funkcją życia. Z tego powodu Józef Albin Herbaczewski, wyraźnie zresztą wrogi Micińskiemu,

zwłaszcza odkąd go on złośliwie skarykaturował w Albinie Hebetce z *Xiędza Fausta,* — mówi — poniekąd nie bez racji — o patologicznie fenomenalnem zjawisku „twórczego nadymania się". Uważając „rozpętanie wieszczego tańca" za klęskę umysłowości polskiej, także Julja Oksza-Kisielewska stwierdza, że „Miciński z całą świadomością, z całem przejęciem się celebruje to nabożeństwo szamańskie, jako najwyższy kapłan logiki marzeń sennych." Postawa wieszcza-maga, coraz narastająca, była niewątpliwie ważną przyczyną tragicznych nieporozumień dla artysty, choć i potęgowała niezmiernie sugestywność twórczego napięcia. Sztuka zaś Micińskiego nietylko była wybuchami natchnionych transów, lecz przedstawia niemałe bogactwo nowych czynników artyzmu, wyprzedzając i dokonaniami swemi nawet prześcigając późniejsze prądy, zarówno ekspresjonizm poznańskiego *Zdroju,* jak i deformowanie rzeczywistości w dramatach Stanisława Ignacego Witkiewicza, którego twórczość, choć na innym terenie psychiczno-intelektualnym, jest nowem nawiązaniem, niekiedy nawet świadomem, do inicjatywy i pewnych pomysłów autora *Nocy Rabinowej.*

„Zdumiewały mnie w nim zawsze — o Micińskim mówił Żeromski — dwie cechy zasadnicze. Po pierwsze — nadzwyczajny, wyjątkowy, fenomenalny zmysł poetyckiego ujmowania nowości zjawisk, biegu spraw, chyżości zmian. Po drugie — upodobanie do przetrącania, negowania, deformowania fenomenów życia, ażeby z rzeczywistości zdruzgotanej jakgdyby młotem tytana tworzyć rzeczywistość nową, — własną, nieznaną, ułudną jednię, twór nowy, po swojemu z kloców, brył i kół ustawiony, niczem obraz kubistyczny, stworzony naopak wszystkiemu, co mamy i co wiemy... W *Nietocie* każde dane zjawisko przyniesione przez życie i poznanie — prahistorja Tatr, najbardziej nowoczesne wynalazki, życie bieżące i wierzenia ciemnych górali, — wszystko, słowem, tworzy jednię rzeczy i pojęć napotkanych. W *Xiędzu Fauście* znajdujemy te same cechy. Z tego to zmysłu deformowania rzeczywistości wyrasta raz efekt bezwzględnej karykatury, a drugi raz efekt niewysłowionej wzniosłości. Cóż może się porównać ze wzniosłością sceny poematu, gdy oto ry-

cerz z herbu Litwy, Pogoni, zsiadł z konia, stowarzyszył się z poetą i schodzi z nim na cichą, bratnią rozmowę w ciemny, jesienny park Łazienkowski!“

„Wydaje mi się, — słowa Stan. Ign. Witkiewicza, w danym wypadku najlepiej kompetentnego autorytetu, — że z rozgałęzień, które wyszły z „Młodej Polski“, jeden Miciński, oprócz głębokiej łączności z romantyzmem (i artystycznej i filozoficznej) wykazuje ten rzut, raczej tygrysi skok w przyszłość nowej sztuki całego świata, w przeciwieństwie do innych, którzy, w mniej lub więcej doskonałej formie, utknęli jednak w pewnego rodzaju ślepych kiszkach. Korzeniami wrośnięty w daleką przeszłość i tradycję, koroną wystrzela Miciński ponad wszystko nawet, co przyszło po nim, i może będzie jeszcze długie wieki tak górować nad wszystkiem siłą i jakością swego genjuszu, dopóki nowa sztuka nie wyda równych mu tytanów. Podkreślam tu to, że nie chodzi jedynie o potęgę jego talentu, tylko o nowość nawet w stosunku do przyszłości, o nieznane obszary przezeń odkryte. Niejeden z artystów dzisiejszego pokolenia będzie musiał przyznać, że nawet niezależnie zdobywając jakiś swój biegun lub Everest, znajduje tam już zatknięty sztandar Micińskiego. Gdyby termin ten nie był ohydnie zużyty i nadużyty, nazwałbym Micińskiego pierwszym futurystą polskim. W jego *Mroku gwiazd* tkwią już wszystkie zasadnicze elementy nowej sztuki — a więc: a) przezwyciężenie realizmu na rzecz czystej formy, t. j. traktowanie poezji nie jako środka dla wyrazu uczuć i myśli, tylko czegoś samowystarczalnego w znaczeniu artystycznem, formalnem; b) rozszerzenie możliwości poetyckich aż do najdzikszych skojarzeń, dla celów czysto-artystycznych, a przytem c) to, czego brak znowu pewnym odłamom dzisiejszej poezji: głębokie tło metafizycznych przeżyć, tło nieskończoności, tajemnicy bytu, nie obniżone i nie nadgryzione ani płytkim pół-świadomym materjalizmem, ani zbyt doskonałym systemem filozofji dyskursywnej, ani żuiserstwem życiowem, ani nawet zbytniem umetafizycznieniem problematów narodowych, mimo pewnego mistycyzmu specyficznie polskiego w formie zanikowej, szczątkowej. Co do tego zagadnienia droga Micińskiego była jasna: od mgli-

stych i w naszych czasach niegodnych już narodu bajeczek o nim, do realizacji głębokiego życia, opartego o powszechną, a nie zaściankową metafizykę. — Chcę tu jednak zaznaczyć, że Miciński był przedewszystkiem artystą, i że wszystkie jego zainteresowania były dlań, nieświadomie, tylko motorem jego artystycznej maszyny. Miał niesłychanie ostry i oryginalny intelekt, którego nie używał dla ostatecznego rozjaśnienia pojęciowego pozornych mroków swego filozoficznego poglądu i zbudowania ścisłego systemu, ponieważ instynktem artysty czuł, że właśnie system ten, w formie mgławicowej, niesprecyzowanej, jest dlań źródłem twórczości, skondensowaną wybuchową siłą dla jego artystycznych koncepcyj, możnością nadawania dynamicznych napięć poszczególnym jej częściom. W stosunku do jakości materjału, próby pojęciowego opracowania go (np. w *Xiędzu Fauście*) są filozoficznie stosunkowo dość prymitywne."

Jakkolwiek ocenialibyśmy twórczość Micińskiego i jej podłoże poznawczo-psychiczne, nie ulega wątpliwości, że artystą był wielkim, lecz sztukę lżej sobie ważył, czując w sobie powołanie do misji filozofa i reformatora życia. Nigdy niezaspokojony na swej drodze do odnalezienia prawdy wiecznej i zawsze życiem nienasycony, Miciński dążył do budowy własnego zakonu religijnego braci słonecznych. Cały chaos kłębiących w sobie sprzeczności starał się metafizycznie i psychologicznie uzasadnić i rozwikłać w swej teorji chrystusowego lucyferyzmu. Ta idea znalazła także artystyczny wyraz w rozdwajaniu się i w paralelizmie postaci i akcji w utworach Micińskiego, zarówno w powieściach jak dramatach. Dziwnym trafem ów splot przeciwstawień z całym tragizmem odcisnął swe piętno na męczeńskiej śmierci poety, gdy w chwili przedzierania się do Polski zginął zamordowany przez żołnierzy bolszewickich czy chłopów białoruskich.

Miciński mimo wzniosłość i niezaprzeczalność swego polskiego patrjotyzmu, żywił poniekąd kult dla Rosji i jej ludzi, czego wymownemi przykładami i doktór Jewanheliew z *Dębów Czarnobylskich,* i dramat o *Kniaziu Patiomkinie,* i zwłaszcza zakończenie dramatu na tle roku 1864 p. t. *Wrogowie duchów,* gdzie z ust potwornie dręczo-

nego przez zbirów moskiewskich dziecka polskiego wychodzą pognębiające jego kata słowa: „My zwyciężymy was miłością!“ „On, — pisze z tego powodu Artur Górski — człowiek twardej polskiej wiary i polskiego sumienia, żaden zrezygnowany lub duchowo wynarodowiony panslawista, mimo to kochał naprawdę swoich i naszych nieprzyjaciół; rozstrzygnął sobie problemat polsko-rosyjski zwysoka, po Mickiewiczowsku; żadnego Micińskiemu podobnego pisarza i człowieka Rosja współczesna w stosunku do nas wykazać nie jest zdolna; i ten to właśnie szlachetny i ufny jej przyjaciel pośród nas, został przez jej synów zatłuczony kolbami.“ Ale bodaj nic dziwnego w tak dogłębnie ironicznym kresie wędrówki autora *Kniazia Patiomkina,* bo dla fanatyków marxowskiego materjalizmu nie mógł być wygodny rzecznik praw ducha, on, „duch — wieczny rewolucjonista“, w twórczości poetyckiej, postawą moralną i wskazaniami życiowemi jeden z najpotężniejszych fanatyków prometeizmu.

Do ostatniej chwili życia nie porzucił Miciński zwitka papierów, o którym wyraził się był do towarzysza drogi powrotnej, zanim pożegnał go na jakimś rozstaju: „To najdroższa rzecz, to moja najdroższa rzecz.“ Były to rękopisy jego utworów. Aż nadto wymowne świadectwo, jak drogą mu jednak była twórczość artysty.

Z twórczości Micińskiego znamy dotąd ledwo drobną część z wydań oddzielnych lub z druku po różnych czasopismach. Znacznie więcej dochowało się w rękopisach, których wydawnictwo rozpoczęto w roku 1931 tomem p. t. *Lucyfer,* ale na tem się przerwało, z braku czytelników, których zachęcić nie mogły zoilowskie wystąpienia pewnych recenzentów, tem cyniczniej dufnych w swe znaczenie, im słabiej odpowiedzialnych i mniej sumiennych.

Piotr Chmielowski w swej pierwszej wzmiance historyczno-literackiej o Tadeuszu Micińskim wspomina, nie wskazując miejsca druku, napiętnowane goryczą opowiadania poety z roku 1895 p. t. *Łazarze.* W tymże roku napisana, odznaczona na konkursie *Czasu* nowela p. t. *Nauczycielka* (1896, przedrukowana w *Dębach Czarnobylskich,* 1911), zaprawiona trzeźwym i sceptycznym realizmem, wskazywała w autorze świetnego znawcę dusz

ludzkich, a Grzymała-Siedlecki, powściągliwy w sądach o późniejszej twórczości poety, widzi tu tak wytrawne spostrzeżenia, że nie powstydziłby się ich „wyga psychologiczny“. Zdolność tę i nadal zachowa Miciński, ale w poezjach, drukowanych w *Życiu* krakowskiem, *Młodości, Krytyce, Chimerze, Ateneum* (Jellenty), *Sfinksie* i różnych innych czasopismach lub wydawnictwach zbiorowych, w drobnej tylko części zebranych w tomie p. t. *W mroku gwiazd* (1902), staje się niepospolicie oryginalnym, zdumiewającym niesamowitą bujnością wyobraźni, zniewalającym sugestywną a świeżą dźwięcznością wiersza, wydobywającym nowe piękno z motywów miłosnych, wstrząsającym emocjonalnem napięciem liryzmu, bardem magji swej własnej duszy. „Micińskiego poety twórczość — pisał Nowaczyński, który bodaj pierwszy dokładniej poznał i zrozumiał Micińskiego i nie wahał się zestawiać go z Norwidem, co później i Brzozowski podkreśli, — jest symfoniczną w najczystszem tego pojęcia interpretowaniu, jest współbrzmieniem wszystkich potęg duszy, instrumentowanem z genjalnem odkrywczem mistrzostwem i zlewającem się w kompozycje to podziemno-oratoryjne, to w ciemne posępne rapsodje, to w preludja o akordach zwiewnych melankolijnych. Ciężką choralną patetyczność oratoryj mają jego: *Głębiny duch, Kolosseum, Król w Ossyaku, Moriturt Stella,* podczas gdy inne „heroiczny rytm“ wojennych pieśni: *Templarjusz, Reinkarnacja, Samobójca, Umarły świat.* Jedne są egzaltacjami wybuchającemi w niebo jak iglawy gotyckie, inne jak hymny pielgrzymie o zachodzie słońca, inne znów to antyfony miłosne z róż mistycznych uwite, to łzy znowu niedoli ludzkiej zamknięte w mleczno-różowym opalu, to urocze improwizacje tragiczne z symbolami wybłyskującemi zawsze wrażeniowo, bezwięźnie ze sobą i ginącemi w ciemnościach słów. Ale zawsze, choć kompas jego jaźni wskazuje na *au delà,* krew żywa wszędzie tu pulsuje, a często i na wierzch wytryska...“

Dni moje — jako borów palących się szum.
Noce me — to zbłąkany kometa w niebiosach.
Miłość ma — jak przez widma opętany tłum.
Pieśni me — niby króle ginący na stosach.

— wyznaje poeta o „sercu popękanem jak wulkan w płomieniu“, ale nieustający w pogoni za nowemi i niespodziewanemi horyzontami, odkrywanemi w świecie myśli i wyobraźni, by je doświadczać i przeżywać z odwagą, niebaczną na krwawiące rany swego ducha. Przypomnieć tu należy drukowany w *Krytyce* (1907): *Traktat o piekle podhalańskiem,* gdzie „fale morza Gehenny huczą i uderzają swym obrusem łez aż pod nasze nogi...“

Czem dla Micińskiego, który od Hiszpanji po Kaukaz i Bałkany w ciągłych przebywał wędrówkach, były Tatry, tego z ich księgi tajemnej wymarzona powieść: *Nietota* (1910) dokumentem najbardziej autentycznym. „Na tej ziemi, gdzie jest zimno, bo Tatry, mówi Staszic, rzucają srogi i ogromny cień“ — w głębokiej samotności wśród głazów na kamiennej pustyni łamał się Miciński z własną duszą i ze swoją bolesną zadumą nad polską rzeczywistością, wyobraźnię jego zaludniał cały świat dziwotworów, z któremi rozprawiał nad zagadnieniami bytu, człowieka i Polaka. I wśród Tatr spotkał poeta ludzi, których warto „budzić — a gdzie są obudzeni — podtrzymywać i z nimi razem wznosić na granicach Polskie Zamki ducha — harde!“ *Nietota,* jak i cała twórczość Micińskiego, była właśnie wysiłkiem nad budową tych zamków duchowych i wież nadgwiezdnych, ale zapisane są w niej także nagłe upadki z wyżyn w piekielne otchłanie zwątpienia i wędrówki po nizinach poziomej rzeczywistości. Jest to pamiętnik mąk serdecznych i bojów z duchów gromadą, z tego samego rodzaju, co *Król-Duch* Słowackiego. Apokaliptyczna wizja własnych poety wędrówek ducha, postrzępiona i porwana, jak myśl człowieka, dążącego do nieosiągalnego poznania tajemnicy, jak wyobraźnia poety, ponoszonego tęsknotą do nieznanych rajów i piekieł. Stąd bruljonowość tej „powieści“ o nadludzkich wymiarach, w których znalazło się jednak miejsce na liczne stronice o niepospolitem pięknie poezji i o gromami bijącej ekspresji słowa. Następny etap prometeicznych trudów poetyckiej myśli przedstawia *Xiądz Faust* (1913), powieść o powstawaniu nowego życia twórczego, o budzeniu się w człowieku prawdy duchowej i o uświadamianiu sobie zdobywanej mądrości, rzucona

na rozległe tło geograficzne i psychologiczne, w kompozycji bardziej już zwartej i lepiej przejrzystej. Między *Nietotą* a *Xiędzem Faustem* pośrednie miejsce w dziejach twórczości Micińskiego przypada poematowi prozą p. t. *Niedokonany* (w redakcji z roku 1907 wyd. 1931). Jest to gigantyczny wybuch prometeizmu, ujęty niezwykle pięknym i sugestywnym stylem prozy biblijnej, z doskonale potęgowanem piętrzeniem barw uczuciowych i rzutów myślowych, w głęboko odczutej litanji Lucyfera, kuszącego Chrystusa na pustyni, zakończony ukojeniem samotnej duszy człowieka u stóp Boga. Powieść fantastyczna: *Mené-Mené-Thekel-Upharisim!...* (w dwóch redakcjach, wyd. pośm. 1931) w redakcji pierwszej, bo druga pokrewna *Nietocie*, więc nikną w niej indywidualne rysy jednostek, — przedstawia dzieje ostatniego potomka magnackiego rodu, schyłkowca rasy, człowieka „bez dogmatu“, miotanego dogłębnym niepokojem ducha i opętańczem nienasyceniem „urodą życia“, zdolnego w imię swej niezależnej moralności do mrożącego krew w żyłach okrucieństwa, ale również do najtkliwszego współczucia z bliźnim, a wyrzekającego się miłości ukochanej kobiety dla wyższych celów swego ducha. Miejscami wyborny komentarz do cyklu lirycznego *W mroku gwiazd*, wogóle duchowa autobiografja poety. W drugiej redakcji powieści, gdzie wprowadził poeta i sprawę narodową, niezwykle sugestywnie działa w czytaniu wizja szatana w scenie, będącej — o ile sądzić można ze szczątkowo dochowanego tekstu — ostatecznem doświadczeniem na drodze poszukiwania Boga, którego odnajduje bohater w końcowym fragmencie o „życiu wniebowziętem“. Z innej tu perspektywy pokazana treść myślowa *Xiędza Fausta*, gdzie jednak sprawę poznania prawdy odtworzył poeta szerzej i głębiej, aczkolwiek w sposób psychologicznie gorzej uzasadniony, choć wogóle potęga wizjonerska, z jaką Miciński wyobraża stany duchowe, należy do mocnych argumentów jego artyzmu i ma skalę o bardzo szerokiej rozpiętości swych krańców. Tragizmem twórczości Micińskiego było, że nie umiał on zdecydować się na wybór między stylami fantastycznym albo realistycznym, w których osiągał niepospolite wyżyny artyzmu, ale nie zdołał ich sharmonizować

w jednolicie skomponowanem dziele powieściowem. Powieści Micińskiego są jak bezdenne wory, w które napchano wszystko, co tylko się dało, bez ograniczenia i wyboru. I dlatego, poza lirykami i fragmentami większych utworów, rzadko znajdujemy u Micińskiego dzieła dojrzałego artyzmu, choć trudno zaprzeczyć, że i to barokowe rozstrzelenie wrażliwości wywiera swoisty a nawet bardzo pociągający, nieraz potężny urok. Że jednak poeta znajdował się na dobrej drodze do nowego stylu liryczno-epickiego, świadectwem: *Wita* (wyd. pośm. 1926, wyd. wznow. 1930). Mniej tu symboliki tajemnej, więcej serdecznego przejęcia się losami bohaterki, w którą autor wcielił wymarzony ideał kobiecy, bo — w przeciwieństwie do większości pisarzy Młodej Polski, wyznających za Nietzschem pesymistycznie negatywny pogląd na kobietę, czego jaskrawym przykładem Żuławski, ale rzecznikiem również stanowczym i Wyspiański, — Miciński żywił kult dla kobiety i widział w niej niezbędną towarzyszkę mężczyzny w astralnych wyprawach po duchowe złote runo. Wspaniały hymn na cześć kobiety mieści się i w *Nietocie,* ale *Wita* to już niejako kobiece uosobienie królewskiej potęgi ducha, wywyższenie kobiety do stanu romantycznego bohaterstwa. „*Wita* — wyznaje Miciński — jest moim *Il Principe.* Jeśli i ona nie stanie się kamieniem szlifierskim dla dusz w Polsce, zacznę podejrzewać, iż nie autor jest zbyt „ciemny", lecz nasi czytelnicy mają nie stal w swem sercu, ale jakąś kądziel! — I jeszcze jedno: bardzo kochając moją Witę, chciałbym — aby ta kobieta — (żywa dla mnie) mogła odrodzić deprawujący się typ dziewicy polskiej. Kto wie, może stanie też — typem Młodości, jak ta, która świeciła na rzymskich monetach Cezara, o którym głosi napis: Princeps Iuventutis — książę Młodości"... A jest przytem w tej powieści szeroki oddech stepów kresowych, krzepka soczystość przyrody, stanowiącej idealnie dobrane tło dla żywiołowej postaci bohaterki, występującej tu w ramie czasów Stanisława Augusta i zjazdu w Kaniowie. Właściwie w poecie liryzm splata się z dynamizmem akcji dramatycznej o wysokiem napięciu w dzieło, porywające czytelnika niebywałym rozmachem twórczej myśli, świeżą oryginalnością wyobraźni poetyckiej i zwłaszcza

bohaterską wzniosłością atmosfery moralnej, obok Wity znajdującej wyraz w księciu Józefie Poniatowskim, pokazanym nie z realizmem szczegółów historycznych, ale w bardzo sugestywnym rysunku syntetycznym, nasuwającym porównanie z malarskiemi portretami psychologicznemi Stan. Ign. Witkiewicza. Mieści się w *Wicie,* obok której z prozy epickiej Micińskiego postawić należy nowelę: *Dęby Czarnobylskie* (1911), ogromna rozmaitość szczerego piękna, wręcz zaś arcydziełkiem rozdział o nocnym przeglądzie stadniny Mohorta.

Jeśli pominąć wspomnianych już *Wrogów ducha* (druk. w książce zbiorowej: *Na nową szkołę,* 1907), jako dla stylu Micińskiego utwór mniej charakterystyczny, choć artystycznie bardzo piękny i o doskonałej optyce scenicznego realizmu, — z dramatów poety znamy w druku dotąd trzy: *Noc Rabinową* (druk. w *Ateneum* Jellenty, 1903—1904), *Kniazia Patiomkina* (1906) i *W mrokach złotego pałacu czyli Bazilissę Teofanu* (1909). *Noc Rabinowa,* jak objaśnia wskazówka autora, „dzieje się podczas pełni poetyckich przywidzeń". Są to owe *„Dziady* niedowiarków" na etnograficznem tle Litwy, przygody duchowe rozszczepionej na kilka postaci indywidualności, „której sobowtór tuła się po księżycowych pustyniach, zaś ona warjuje za kratami tego lichego życia". Potężna wizja poetycka o niesamowitej dekoratywności obrazów scenicznych, w akcji rozgałęziającej się równolegle w dwóch kierunkach: ziemskim i nadziemskim, jak w pierwszych scenach *Samuela Zborowskiego,* z którym to utworem i z *Zawiszą Czarnym* Słowackiego możnaby zestawiać ten misteryjny dramat Micińskiego, zakończony wołaniem o słońce, czyli słoneczność ducha. Ale choć Perkunatele, t. j. litewska Gromownica, czczona w święto Matki Boskiej Łaskawej, porywa rozbłyskującą pochodnię zorzy i biegnie z nią rozświetlać mroki, Hapun, w którego zamierzyła się tylko piorunem, „wyprostowuje się — rośnie — wytęża — i dźwiga swe straszne ponure skrzydła przedpotowego ptaka-gadu", poczem siada na opuszczonym tronie. I dwa następne dramaty Micińskiego kończą się przegraną, względnie nierozstrzygniętą walką o zwycięstwo nowych idei ducha. Bowiem nie o ujawnienie celu chodziło poecie, lecz o wy-

dobycie z człowieka metafizycznej treści na drodze dochodzenia jaźni do swej wewnętrznej samowiedzy. I dlatego nie ogląda się na zewnętrzny bieg akcji, choć rozwija niepospolite — zwłaszcza w *Bazilissie Teofanu* — bogactwo plastycznych wizyj teatralnych, lecz tworzy odrębną architektonikę dramatyczną, opartą na kierunkowem napięciu logiki momentów psychicznych. „Micińskiemu — pisze Wilam Horzyca, rozszerzając uwagi na ten temat Stan. Ign. Witkiewicza, — chodzi o nawiązanie głębszej łączności pomiędzy sceną a sceną, niż łączność akcji; chodzi mu o to, by scena następna była wewnętrznem, nie fabularnem, uzupełnieniem i wewnętrznym dalszym ciągiem scen poprzednich. Poszczególną więc scenę traktuje Miciński jak bryłę, a zapomocą rozmieszczenia tych brył, pozornie od siebie niezależnych, w istocie jednak głęboko i organicznie ze sobą związanych, uzyskuje on swe cele dramatyczne". Nasuwa się tu uwaga, że taka odrębna struktura utworu dramatycznego, choć niewątpliwie potęguje ideowe napięcie wizji, obniża jej realistyczną sugestywność, utrudnia kontakt z widownią teatralną, czyli wydaje dramat t. zw. książkowy. Ale co do tego powołać się można na zdanie Irzykowskiego, przytoczone z powodu dramatów Staffa. Miciński zaś ma tę niewątpliwą zasługę, że w dramacie idei był pionierem nowej formy, jak i następnym po nim w dziedzinie tej pionierem jest Stan. Ign. Witkiewicz. W *Kniaziu Patiomkinie*, nie omieszkał autor objaśnić, idzie mu o zagadnienie „istotnego rewolucjonizmu, tworzącego przyszły ustrój moralny i państwowy". W *Bazilissie Teofanu* — wyznaje Miciński — „o głębiny ducha ludzkiego, o tajemnicę Jaźni, przejawiającej się w tych świetnych Apokaliptycznych czasach Bizancjum na szczytach jego potęgi, walczę przedewszystkiem, teraz jak i zawsze". Przedmowę do tej tragedji, ze znanych dzieł poety najszerzej i najświetniej postawionego jego dramatu, kończy Miciński słowami, które można zastosować do całej jego twórczości: „Wyjątkowym, którzy zechcą przemóc, może dość spadziste turnie tego dramatu, ofiaruję kwiat myśli pewnego Poety perskiego; kwiat ów umieszczam tu nad Kaukazem duchowym skrzydlatej Bazilissy Teofanu: „Za skarby obu światów nie oddam jed-

nej chwili marzenia mego, płonę jak gwiazda, znam cenę bólu iskry niebiańskiej".

W orbicie wpływów Micińskiego wystąpił JAN RUNDBAKEN (* 1883), autor poematu: *Śladem Rosynanta* (1907) oraz wierszy, drukowanych w *Chimerze* i *Krytyce*, nadto późniejszych dywagacyj impresjonistyczno-filozoficznych o Polsce Słowackiego, o charakterze myśli Brzozowskiego i t. p. Mniej od swego mistrza żywiołowy, natura raczej cerebralna, na którą i Norwid oddziaływał, Rundbaken swoim poszukiwaniom „Słowa misterjów tajemnych" i walkom „z rozumu odmętem" nie zdołał nadać dostatecznej siły ekspresji, którąby zastąpiła brak szerszego polotu wyobraźni, niedotrzymującej kroku daleko sięgającej myśli. Poeta to jednak szczery i nieraz o pięknych akcentach filozoficzno-religijnego liryzmu.

Na Słowackim, od którego przejął także ulubioną sobie formę oktawy, i na Micińskim kształcił się nieprzeciętny talent TADEUSZA NALEPIŃSKIEGO (1884—1918). Autor rewelacyjnej na swój czas książki: *On idzie! Rzecz o Królu-Duchu Rosji* (1907), cyklu poetyckiego: *Gaśnienie* (1905), dramatu metafizycznego: *Książę Niewolny* (znanego tylko z fragmentów po czasopismach) i poematu o Polsce p. t. *Chrzest* (1910), uległ też wpływom ówczesnej młodej literatury rosyjskiej, stał się bardem krańcowego indywidualizmu i bezwzględnej wolności. Strzelisty polot wyobraźni, szeroki rozmach duchowej wzniosłości, bystrość myślowej odwagi i posłuszna mu giętkość pięknego wiersza korzystnie wyróżniały w pokoleniu przedwojennem poetę, na którego dalszym rozwoju zaważyły dodatnio pobyty w Paryżu i Londynie, podróże po Europie i na Islandję, skąd nadsyłane wrażenia wędrowca, o oczach ciekawych świata i czułym zmyśle artystycznym, zasługują na zbiorowe wydanie w książce. Nowoczesność postawy twórczej, nieunikającej nawet tematów drastycznych, obrabianych z dużą subtelnością analizy psychologicznej, poszukiwanie niezwykłości w bezpośrednich przygodach życia, ale także rosnące współczucie ze zbiorowem sumieniem polskiem i z bolesną rzeczywistością narodową, najdojrzalej wyraził Nalepiński w dwóch tomach nowel: *Śpiewnik rozdarty* (1913) i *Kazia* (1919). Z powodu sła-

bego zdrowia nie wytrzymując trudów życia wojennego, po krótkim pobycie w Legjonach, zmuszony opuścić szeregi, przebywał kolejno w Zakopanem, Włoszech i Szwajcarji, gdzie zajmował się propagandą prasową. Napisał wtedy część pierwszą szeroko zakrojonej epopei legjonowej: *Ave patria!* W tym poemacie, znanym tylko z fragmentów (drukowanych w *Tygodniku Illustrowanym, Świecie* i *Kurjerze Porannym),* dał już poeta wyraz kultowi czynu. W ostatnich wierszach Nalepińskiego odrębną uwagę zwracają piękne liryki miłosne.

36.

Jedynym poetą młodo-polskiego Krakowa, co dostąpił łaski aż grubo przesadzonego uznania w oczach Stanisława Tarnowskiego, był LUCJAN RYDEL (1870—1918), kolega i przyjaciel Wyspiańskiego, któremu swym ślubem z bronowicką wieśniaczką dostarczył życiowego tworzywa do *Wesela,* gdzie i on sam jako Pan Młody się znalazł. Twórczość Rydla to w pełnem znaczeniu *poesia docta.* Jest w niej najlepsza erudycja akademicka, wyrobiona technika pisarska, wiersz doskonały i ogromnie giętki, polszczyzna wzorowa, ale brak żywego nerwu bezpośredniości, zdecydowanego poglądu na świat i indywidualnego stylu. Nawet Tarnowski z powodu wcześniejszych utworów Rydla wyraził się: „Wyobraźnia była, i tworzyła, i cieszyła się że jest i że tworzy". Cóż, kiedy i ta wyobraźnia żywiła się literaturą, a z pod jej pióra zamiast krwi spływał atrament. Poezje Rydla *(Poezje,* 1899, ostatnie wyd. 1909), nieraz naprawdę piękne, w formie zawsze nieskazitelne, noszą piętno eklektyzmu, z równą swobodą ale i z chłodnym spokojem uprawiającego podniesioną do wirtuozowskiego artyzmu prostotę piosnki czy baśni ludowej, idealistycznie rzewne nastroje erotyczne, ciche tony rozliryzowanej tęsknoty, wzorowane na Heredii transkrypcje motywów antycznych, stylizacje folkloru, renesansu czy rokoka. Zdarzają się niepospolite cacka, jak śliczna *Bajka o Kasi i Królewiczu* (osobno wyd. 1904), bodaj arcydzieło tego poety, z wątku ludowego wysnute. Nawet jednak w cyklu erotyków: *Mojej żonie* (1902) z pod maski wieśniaka wyziera parnasista, drapujący się w teatralny strój sielankowego pasterza. Bo i miał Rydel ogromny zmysł dekoratywności, co stanowi o najlepszych zaletach jego utworów dramatycznych, któremi zyskiwał tem większe powodzenie, im bardziej i bez zastrzeżeń pod-

dawał się gustom szerokiej publiczności. Talentu dramatycznego niewiele w nim było, choć utwory swoje budował z dużą wprawą, a jak w najwcześniejszych: *Matce* (1891) i *Dies irae* (1891) zręcznie powtarzał za Maeterlinckiem symbolizm psychologiczny i nastrojowość grozy, tak w najpopularniejszem: *Zaczarowanem Kole* (1900), mającem istotnie bardzo dekoratywną optykę teatralną, banalizował równocześnie *Balladynę* Słowackiego i *Dzwon zatopiony* Hauptmanna, który-to i pozatem na dramacie polskim tej doby wyraźne swe piętno odcisnął. Niemało wdzięku ma realistyczny obrazek ludowy: *Z dobrego serca* (1897, w tomie I dwutomego zbioru *Utworów dramatycznych,* 1902). Wątłość charakterystyki psychologicznej popsuła i *Jeńców* (1902), widowisko patrjotyczne na temat walk niemiecko-słowiańskich, i *Bodenhain* (1907), współczesny dramat na tle pruskiej polityki eksterminacyjnej, i *Na zawsze* (1903), dramat na tle wypadków 63-go roku, a którego konflikt uczuciowy kobiety między obowiązkiem w stosunku do zaślubionego z rozsądku męża a zjawiającym się niespodziewanie dawnym narzeczonym, zbiegłym z Syberji wygnańcem, — podejmie ponownie L. H. Morstin: *W cichym dworze* (1926). Bardzo szczęśliwie udała się próba literackiego opracowania jasełek w *Betleem Polskiem* (1905), jednem z piękniejszych widowisk popularnych naszego repertuaru teatralnego. Ale nie mogły dopisać siły na szeroko zakrojone zamiary trylogji historycznej: *Zygmunt August (I. Królewski jedynak, II. Złote więzy, III. Ostatni,* 1912). Święcą tu tryumfy niepospolita erudycja, doskonała znajomość epoki, wielki artyzm wiersza i języka, w teatrze robią wrażenie liczne obrazy skomponowane z dobrem wyzyskaniem malowniczych efektów, lecz w tej kronice historycznej niema osi dramatycznej, zasadniczy konflikt między racją stanu a szczęściem osobistem króla grzęźnie w nadmiarze szczegółów anegdotycznych i w płyciznach alkowianej intrygi.

W twórczości Rydla ujmują czytelnika lub widza dwa zwłaszcza czynniki: umiłowanie swojskości i historycznych tradycyj narodowych. Trzecią miłością uczonego poety była starożytna Grecja. Oprócz poezyj, poświęcił

jej dwa tomy opowiadań kulturalno-obyczajowych i wrażeń z podróży: *Ferenike i Pejsidoros* (1909) i *Z greckiego świata* (1910). Pierwszą z tych opowieści, osnutą na tle igrzysk olimpijskich, prześcignie znakomicie Jan Parandowski w *Dysku Olimpijskim* (1933), ale zarówno ta jak inne greckie powiastki Rydla, choć zapewne przeciążone dydaktyzmem ze szkodą dla artyzmu, nie straciły powabu i zasługują nadal na poczytność. Nie skończył, niestety, Rydel dzieła, którem zasłużyć się mógł najlepiej: przekładu *Iljady*. Tłumaczenie pieśni I-ej drukował w roku 1896 w *Tygodniku Illustrowanym* (z ilustracjami Stanisława Wyspiańskiego, który jednak w osobnem wydaniu z roku 1903 dołączył do nich tekst polski nie Rydla, lecz Słowackiego). Ogółem przełożył Rydel 12 pieśni (dotąd razem niewydane, fragmenty najliczniej podaje *Wybór z dzieł pisarzy greckich i łacińskich w przekładach,* opracowany bezimiennie przez Jana Czubka, część I, 1902, wyd. Ossolineum). „Przyznano mu powszechnie, — stwierdza Stanisław Wasylewski w bardzo udatnej charakterystyce poety — że — najlepiej utrafił w ślad stopy antycznej, a umiar akademicki i wirtuozostwo pozwoliły mu podejść najbliżej ku tajemnicom helleńskiego eposu. Tytuł najlepszego z tłumaczy Homera jest najświetniejszym laurem Rydla“. Coprawda i ten tytuł bywał już podważany, a przekład — choćby i dlatego, że niezupełny, — nie zdołał wyprzeć Dmochowskiego, i dotąd niezastąpionego.

Helleńskie upodobania Rydla były wybitnym przejawem trwałych w literaturze polskiej związków z tradycjami klasycznemi. Starożytna Grecja, a do jej wątków i wzorów sięgają i Tetmajer i Staff, w twórczości Wyspiańskiego, któremu Wawel — Akropolem i „Skamander połyska, wiślaną świetląc się falą“, zlewa się w jedność z wizją marzonej przez poetę Polski, Berentowi zaś da symboliczne zakończenie *Oziminy*. Jak w romantyzmie polskim i Mickiewicz, nawet gdy balladami inicjował nowy zwrot w literaturze, nie zaniechał tradycyj klasycznych, a *Pana Tadeusza* świadomie kształtował na wzór homerowy, i Słowacki *Króla-Ducha* wywodził od Hera platońskiego, i Krasiński Polskę alegoryzował na terenie starożytnego Rzymu, co później w *Quo Vadis* i Sienkiewicz

czyni, i Norwid na ruinach Hellady i Romy nieraz przystaje, zadumany nad zagadnieniami przyszłego w Polsce człowieka, — również i neoromantycy obficie czerpią ze źródeł, odkrytych dla poezji polskiej przez Jana Kochanowskiego. Liczne przykłady, wprawdzie niewyczerpujące przedmiotu, a choć doprowadzone do czasów najnowszych, przedstawione w dość dziwnie zbieranej drużynie, w sposób filologicznie przyciężki, lecz pouczająco, zestawił ostatnio Tadeusz Sinko w książce p. t. *Hellada i Roma w Polsce* (1933). Niema tu powodu powtarzać za nim, o czem zresztą przygodnie tu i ówdzie się wspomina, kto i kiedy tematy klasyczne obrabiał. Choć nadmienić wszak należy. o TYTUSIE CZYŻEWSKIM (* 1883), co i później, gdy stanie się w dobie powojennej pionierem formizmu w malarstwie i poezji, w *Wężu, Orfeuszu i Euridice* (1922) będzie futuryzował „wizję antyczną“, — że już w roku 1907 wydał obrazek dramatyczny: *Śmierć Fauna* (z powodzeniem wystawiony w roku 1934 na eksperymentalnej scence: *Cricot* w Krakowie), w którym — obok nastrojów horacjańskich — wprowadza motyw dionizyjski, podjęty następnie przez Kasprowicza w *Marchołcie* i przez poetów *Skamandra*. Tymczasem, w dalszych przemianach Młodej Polski coraz wydatniej zaznacza się zwrot do wzorów rzymskich, aczkolwiek oparty na nich neoklasycyzm nie wytworzy ani szerzej rozwiniętego prądu, ani dzieł bardzo wybitnych. Dlatego, wyprzedzając nieco czas, a kierując się wytycznemi pokrewieństwa zagadnień literackich, już teraz przechodzimy do tego tematu, bynajmniej nie wykraczającego poza ogólne ramy neoromantyzmu.

Naturalnym spadkobiercą Rzymu są Włochy, skąd poeci nasi i w tej dobie biorą podniety twórcze. Tetmajer, Kasprowicz, Lemański, Staff i inni ze swoich podróży włoskich nieraz snują poetyckie wrażenia i refleksje. Poeta mniejszego talentu, ale o formie wypracowanej z precyzją parnasisty, JAN PIETRZYCKI (* 1880, kilka zbiorów poezyj od roku 1901, ostatni: *Włoskie Madonny*, 1928), spokojnie wyrażoną, lecz dobitnie zaznaczoną tęsknotą za słonecznem niebem włoskiem przedstawia objaw bardzo znamienny. Włochy, jako rekwizyt

poetycki, mają bowiem i teraz urok równie świeży, jak i dla pokoleń poprzednich, ich atmosfera nie przestaje działać ożywczo na ośrodki literackiej inspiracji.

Z kultu poetów dawnego Rzymu, renesansu polskiego i ziemi włoskiej wyrasta twórczość LUDWIKA HIERONIMA MORSTINA (* 1886), poety uczonego i entuzjasty antycznych tradycyj, o naturze bardzo zbliżonej do Rydla, za którego bezpośredniego spadkobiercę można go nawet uważać. Debiutował już w roku 1905 udramatyzowaną baśnią: *Na Racławickiem błoniu,* którą jednak sam wycofał z obiegu. Wydał następnie liczny poczet utworów poetyckich i dramatycznych, nadto dwie powieści i szereg szkiców prozą. W poezji Morstina (ostatni zbiór p. t. *Radość i frasunek*, 1930) brak mocniejszych akcentów indywidualnych, ograniczoną skalę wyobraźni twórczej, niekiedy nawet prozaizmy — równoważy rozległość kultury umysłowej, poparta świadomym wysiłkiem artystycznym. Tłumacz Horacego i Wergiljusza, kiedyś i gorący w pięknym szkicu (druk. w *Museionie,* 1911) chwalca poetyckich wartości *Sielanek* Szymonowicza, i opiewane przez siebie uroki wsi polskiej stylizuje na klasyczny ton, ceni mądrość pogodnego południa, piękno dojrzałych kłosów i czar obcowania z gronem wybranych przyjaciół. Jedną z najlepszych swoich książek, zbiór pięknych szkiców: *W kraju Latynów* (1925), poprzedził przedmową, w której m. in. czytamy: „Zawsze wierzyłem w to niezłomnie, że sztuki, poezji, literatury w narodzie nie tworzą talenta jednostek, nawet najbardziej uzdolnionych, ale zbiorowy wysiłek najszlachetniejszych sił społecznych w dążeniu do ideału. Sztuki i literatura nie są też czemś od życia narodowego oderwanem, dającem jednostkom rozkosz estetyczną przemijającą i chwilową, — one są eterem oczyszczającym płuca całego organizmu społecznego, co sprawia, że pod jego działaniem wszystkie mięśnie lepiej pracują i w każdej dziedzinie wytwórczość wzrasta i potężnieje“. Szczere to przekonanie autora, żywiącego naprawdę wielki kult poezji i organizującego własną twórczość z podziwu godną wytrwałością, a nie uchylającego się też od społecznej w tym kierunku pracy, czego pięknem świadec-

twem wydawany wraz z Władysławem Kościelskim w Krakowie w latach 1911—1913 miesięcznik literacko-artystyczny: *Museion,* próbą mniej szczęśliwą redagowany w latach 1930—1931: *Pamiętnik Warszawski.* Do charakterystyki poety ważniejsze jednak inne wyznanie: „Poezję łacińską stawiam wyżej niż grecką, mimo że większość twierdzi, iż była tylko naśladownictwem tej ostatniej, bo widzę ją rozedrganą zaświatowych tęsknot tchnieniem, marzycielstwem ducha upojoną“. W utworach swych nie unika Morstin tematów patrjotycznych, ale i zagadnień psychologiczno-obyczajowych zupełnie nowoczesnych. Zwłaszcza sprawa niewierności małżeńskiej interesuje go szczególnie żywo, zajmuje się nią i w powieści: *Rozgrzeszenie* (1931), której tytuł określa stanowisko autora, a słowa: „Zabójczy jest szelest papieru dla czującego serca żywego człowieka“ — wskazują sceptycyzm w stosunku do martwej litery prawa; i we wspomnianym już dramacie: *W cichym dworze* (1926), zakończonym zdaniem: „Grzechy są wspólne, a winy niczyje“; i w śmiało choć bez dostatecznego umotywowania rozwiniętej sytuacji w sztuce: *Dzika pszczoła* (wystaw. 1932); i w najlepszym swym dramacie: *Lilje* (1912), osnutym na znanym motywie balladowym o pani co pana zabiła, odkąd jednak daleką przebył autor drogę. W dramatach Morstina przeważa liryzm i najpiękniejsze są w nich sceny o nastrojowem napięciu, budowane z dobrem poczuciem umiaru. Krwistsze barwy mają jego utwory z dziejów odrodzenia polskiego, w które doskonale się wczuwa i żywo je odtwarza. Mimo braki kompozycyjne, bardzo piękne fragmenty zawiera *Legenda o królu* (1916), poemat dramatyczny o Janie Olbrachcie. Najdojrzalszym dotąd utworem Morstina jest: *Kłos Panny* (1929), powieść o Koperniku, którego rozwój psychiczny i koleje życia, od bujnych rojeń młodzieńczych aż po osiągnięcie głównego celu naukowego i śmierć samotną, sugestywnie pokazał na szeroko i obrazowo odmalowanem tle czasów, zdarzeń i ludzi współczesnych. Powieść tę zakończył autor wyznaniem swej wiary: „Im dalej duch się oddala od ziemi, tem silniejszem światłem płonie jego myśl, zostawiona wśród lu-

dzi. A by tak było, postanowiła niepojęta i niezgłębiona rozumem człowieka wola rządzącej Opatrzności". Dodać tu wszakże trzeba, że Morstin nie zdaje się na los, który zgotuje Opatrzność, lecz skrzętnie się przykłada, aby doskonalić swe zasługi literackie, a dla swego idealizmu stara się znaleźć oparcie na ziemskim gruncie. Niedarmo pokrewną sobie duszę dojrzał w Horacym, któremu także ładne studjum poświęcił (druk. w *Przeglądzie Współczesnym,* 1929, p. t. *Ecce Poeta).*

Museion był poświęcony „jaknajszerszemu umiłowaniu piękna klasycznego w artystycznej kulturze narodowej." W tym celu zamieszczano tam również piękne przekłady poetów greckich, łacińskich, ale i francuskich. Zwłaszcza Jan Morèas, twórca odrębnego stylu neoklasycznego w poezji francuskiej, spotkał się z wyróżnieniem przez wybór utworów w przekładzie kilku tłumaczy. Wśród nich STANISŁAW MIŁASZEWSKI (* 1886), autor *Gestu wewnętrznego* (1911, nowe wyd. 1929), zbioru poezyj własnych i tłumaczonych, odznaczający się piękną formą poetycką i dużą kulturą umysłową, intelektualista w swym chłodnym klasycyzmie, ale i marzyciel w romantycznej pogoni za ideałem w świecie wyobraźni, co przeważa w jego poematach dramatycznych, snutych na obcej kanwie, jak: *Don Kiszot* (1828), czy z historji, jak: *Farys* (1927), którym autor zyskał wielkie powodzenie sceniczne, co pociągnęło za sobą dwie ładnie rymowane i zręcznie udialogowane komedje *(Bal w obłokach,* 1930, *Piękne Polki,* 1931), ale gdy od stylu romantycznego przeszedł do realistycznej prozy w *Drugiem imieniu miłości* (1931), wystąpiły najaw szablonowe przeżytki i fałsze psychologiczne, czego nie pokrywa niewątpliwa sprawność techniki dramatycznej. Przykład Miłaszewskiego jest dość typowy dla losów podejmowanych przed wojną prób neoklasycyzmu polskiego. Na tem tle zjawiskiem wyjątkowem był JAN MIECZYSŁAWSKI († 1928), autor *Pieśni Jana Mieczysława* (1910) i *Pochwały lutni* (1922), tłumacz *Szesnastu sonetów miłosnych* Ronsarda (1922), gorący wielbiciel poezji Jana Morèas'a, którego mistrzem swym uznawał, i Pawła Valéry, klasyk z temperamentu i artyzmu, doskonały cyzelator wiersza, poeta niebywale rze-

telny i psychicznie zadziwiająco dojrzały. Już w dobie powojennej w ślady jego wstępuje ROMAN BRANDSTAETTER (*Jarzma*, 1928, *Droga pod górę*, 1931, *Węzły i miecze*, 1933), nawiązujący nie bez powodzenia i do *Ziemiaństwa* Koźmiana, odosobniony na swej drodze w próbach włożenia nowej treści współczesnego świata pracy w poezję wsi i odświeżenia starych form uczonej poezji pseudoklasycznej.

Hellenizował w pierwszych swych utworach (*Erynie*, 1914, *Achilles na marach*, 1918, *Lacrimae rerum*, 1921) Jan Nepomucen Miller, o którym jednak z innych powodów dopiero w następnym tomie będzie mowa, jakoteż o wspomnianym już Janie Parandowskim. Próby zrewidowania mitów tragedji greckiej podejmuje FELIKS PŁAŻEK (* 1882) w *Elektrze* (1905, wystaw. 1921), *Ejrene* (1907, wystaw. 1908), *Trzech strunach* (1915: *Legenda o królowej Alkestis*), *Napiętym łuku* (1931, motyw dwóch braci z *Fenicjanek* Eurypidesa), ale abstrakcyjność ideologji i niejasność symboliki psują piękne pomysły, którym nadto brak żywszego nerwu dramatycznego. Pomnażanie przykładów, poza temi, o których na innych miejscach, miałoby znaczenie tylko bibliograficzno-statystyczne. Wydała jednak Polska hellenistę wielkiej miary, z wiarą wyznawcy i niemal proroka szerzącego odrodzeńczy kult ideałów greckiego klasycyzmu. Do Polski i jej literatury wkracza on wprawdzie aż po odzyskaniu państwowej niepodległości, ale znacznie wcześniej działał na obczyźnie.

„Jest to — słowa Jana Parandowskiego — jedna z tych osobistości, co mają dar wyrastania ponad tłum, zawsze i wszędzie, choćby otaczające je mnóstwo nie było tłumem w pospolitem znaczeniu. Zanim usta otworzy, zanim narzuci się ludziom mocą swej wiedzy lub inteligencji, zanim wszyscy się dowiedzą kim jest, potrafi samą tylko obecnością obudzić najżywszą uwagę. Zdaje mi się, że nigdy nie zdołałby się ukryć w cieniu.“

TADEUSZ ZIELIŃSKI (* 1859) — o nim-to mowa — zasłynął najpierw w Rosji, gdzie na uniwersytecie petersburskim od roku 1884 wykładał filologję klasyczną, a niemieckiem dziełem z roku 1897 o Cyceronie zyskał coraz

odtąd pomnażane uznanie ogólno-europejskie. Poliglota, ogłaszał swe dzieła w różnych językach, zwłaszcza w niemieckim i rosyjskim. Związek z nauką polską utrzymywał, będąc już od roku 1907 członkiem Akademji Umiejętności w Krakowie, pierwszą pracę polską wydał w roku 1909, ale żywsze zajęcie literaturą ojczystą okazał dopiero w czasie wojny, gdy wygłoszoną w roku 1917 akademicką mowę o Sienkiewiczu, po którym zajął fotel w Rosyjskiej Akademji Nauk, rozszerzył w piękną rozprawę: *Idea Polski w dziełach Sienkiewicza,* poprzedzoną w latach 1915—1916 studjami o Mickiewiczu (zebrane po polsku w tomie: *Z ojczystej niwy,* 1923). Objąwszy w roku 1922 katedrę w uniwersytecie warszawskim, nowe swe dzieła i liczne rozprawy wydaje już po polsku, równocześnie ukazują się przekłady lub przeróbki dawniejszych jego prac rosyjskich, m. i. bodaj najpiękniejszego jego dziełka: *Świat antyczny a my* (po rosyj. 1901, po pol. 1922), tłumaczonego ogółem na siedemnaście języków. W opinji powszechnej uważany dziś za najgodniejszego polskiego kandydata do nagrody literackiej Nobla, Zieliński, poza głównemi swemi zasługami, niezmiernie zresztą czynny w różnych kongresach i zjazdach międzynarodowych, członek wielu akademij zagranicznych i doktór honorowy kilku obcych uniwersytetów, — stał się też, około roku 1905, rzecznikiem słowiańskiej misji kulturalnej, ostatnio i związanego z tem posłannictwa Polski, jako pomostu między Wschodem a Zachodem.

Na czele nowego magistralnego dzieła Zielińskiego: *Religje świata antycznego* (wychodzi od roku 1922, dotąd 5 tomów), czytamy następujące pewniki: „Bóg się objawia w pięknie, w prawdzie i w dobrem; doskonała jest tylko ta religja, która uwzględnia wszystkie te trzy objawienia w ich całości. — Szczytem dążeń religijnych ludzkości jest chrześcijaństwo w swej najbardziej rozwiniętej postaci. — Religja antyczna jest właściwym Starym Testamentem tego chrześcijaństwa.“ W przytoczonych słowach sam autor najlepiej streścił przewodnią ideę swej twórczej działalności. Ale ponadto faktem postawienia ich za motto w pracy o charakterze przedewszystkiem naukowym dał też świadectwo głębokiej indywidualnej

potrzeby duchowej. Że mianowicie jego studja z historji kultury antycznej nie są bynajmniej tylko zaspokojeniem ciekawości badacza. Że jego liczne dzieła z tej dziedziny, a wśród nich niejedno o doniosłem, nieraz przełomowem znaczeniu w nauce europejskiej, sięgają wgłąb najistotniejszych zagadnień myślącego człowieka. Bo Zieliński to nie jest tylko filolog i historyk, lecz nadewszystko filozof kultury, albo — jakby to dawniej określano — wielki moralista ludzkości. Stąd wyjątkowe znaczenie znakomitego hellenisty i religjologa, daleko wykraczające poza zwykłe ramy wiedzy filologicznej, a co jeszcze ważniejsze, w najwyższym stopniu aktualne, najściślej związane z potrzebami teraźniejszości.

Oto w obecnej dobie przełomowej, gdy gwałtowne przemiany ustroju społecznego podważają najistotniejsze wartości dóbr kulturalnych, bardziej niż kiedykolwiek wskazane jest czerpać nowe moce wielkich tradycyj humanistycznych u właściwego ich źródła. Odświeżać i wzbogacać pamięć naszą o tej wciąż życiodajnej sile, płynącej z ducha starożytnej Hellady, której kultura poprzez Rzym rozpowszechniła się na naszym kontynencie, założyła podstawy dla całej cywilizacji europejskiej i wykształciła nowy gatunek człowieka. Upewniać się w niezbitej prawdzie, udokumentowanej wiekami historji, a bezpośrednio żyjącej w naszej świadomości, że rozwój duchowy europejskiego typu człowieka myślącego, wszczęty i odrazu mocno ugruntowany przez starożytnych Greków, nie da się już odrzucić ani unicestwić. Że jego wyniki stały się biologicznem prawem naszego gatunku ludzkiego. Że poważniejsze odstępstwa od linji tem prawem wytyczonej zubożyłyby nasze życie, nawet w jego materjalistycznem pojmowaniu. Że w starogreckiem zaraniu kultury europejskiej, w dochowanych do naszych czasów kultury tej pomnikach, w żywym rozwoju przekazanych przez tę kulturę wartości i w wartości tych dalszej uprawie odnajdujemy nadal najdoskonalszą harmonję mądrości, cnoty i piękna, najwznioślejsze i najpłodniejsze wskazania na drodze postępu w realizacji nowych zadań życia indywidualnego i zbiorowego. Tę właśnie misję ideową spełnia Zieliński, głosząc i krzewiąc renesans kultury antycznej,

wtajemniczając nas w przedziwne, słoneczne piękno helleńskich misterjów religijnych, w ich mądry i pogodny humanizm. Przeciwstawiając się ponurym mrokom biblijnego judaizmu, uczony nasz odkrywa najściślejsze związki, łączące chrześcijański pogląd na świat z tradycjami klasycznego antyku, w nich właśnie wskazując Stary Testament katolicyzmu, przypominając zresztą, że święta księga chrześcijaństwa, czyli Ewangelja, jest również księgą grecką, napisaną w greckim języku i ożywioną tym samym duchem miłości człowieka, jaki w świecie starożytnej Grecji tak cudownie się objawił.

Nie tu miejsce na roztrząsanie naukowych sprawdzianów wielkiej syntezy historyczno-kulturalnej, w dziełach Zielińskiego szeroko przedstawionej, lecz i z drobiazgową dokładnością najszczegółowiej udokumentowanej. Ale nawet bez względu na naukową stronę zagadnienia, sposób, w jaki je Zieliński pokazuje i rozwija, ma niezaprzeczalną wartość kulturalno-wychowawczą. Zadanie to, w skali bodaj jeszcze szerszej, spełniają też inne dzieła autora, zarówno liczne studja źródłowe z historji kultury, jak i świetne opracowania popularne ogólnych obrazów świata antycznego. Głęboki i wyjątkowo wszechstronny znawca kultury starożytnej i europejskiej, entuzjastyczny wyznawca ideałów helleńskiego humanizmu, wielki uczony i znakomity pisarz, Zieliński uczy nas swemi dziełami nietylko poznawać, ale i przedewszystkiem kochać antyczną Grecję. Wiedza, poczęta z miłości, i miłość, mocno na wiedzy ugruntowana, sprawiają, że książki Zielińskiego porywają czytelnika, jak najciekawszy romans, zachwycają, jak najpiękniejszy poemat, podnoszą na duchu, jak najwznioślejsze dzieło sztuki. Bowiem są one zrodzone z ducha sztuki, należą do najwyższego rodzaju tej literatury pięknej, która swój przymiotnik nie za darmo nosi.

W bogatej twórczości Zielińskiego, oprócz studjów historyczno-literackich, jak np. świetna monografja o *Sofoklesie* (polskie wyd. 1928), liczne rozprawy z różnych dziedzin (pol. wyd. I serji studjów i szkiców z lat 1899—1917: *Z życia idej,* 1925), albo niezrównane w swej pięknej zwięzłości i plastycznej obrazowości zarysy kultury

antycznej (2 tomy, 1922—1924) i literatury greckiej (2 tomy, 1923—1931), które swoim przedmiotem i rodzajem wykładu należą już bezsprzecznie do najściślej pojmowanego zakresu literatury, znajdujemy nadto utwory o charakterze epiki artystycznej. Należy tu cykl pięknych klechd attyckich: *Irezjona* (2 serje, 1922, nadto: *Córa Nemezydy,* druk. w *Tygodniku Illustrowanym,* 1923), oraz w formę opowiadań ujęty obraz literacki *Świata antycznego* (w wyd. pol. dotąd 2 tomy, 1930—1933).

Czytając te książki, czujemy się doprawdy niby żywcem przeniesieni w tamte wieki, tak pozornie odległe, a jednak tak bardzo nam bliskie. Opowieść o nich toczy się przed nami z tak naturalną swobodą, wynikającą z doskonałego opanowania materjału rzeczowego i z niepospolitej intuicji w odtwarzaniu przedstawianego obrazu życia, — że w odczuciu naszem zatracają się granice, co tu pochodzi z wymowy samego przedmiotu, a co z tej magji pisarskiej, która nas swoim talentem niewoli. Łatwo wszak sprawdzić, że materjał faktyczny jest najściślej realny, trudniej określić, na czem polega niepospolita sugestywność opowieści.

Oto np. sprawa Sokratesa, którą przecież znamy, o ileż jednak głębiej w nią wnikamy, jakżeż lepiej i wszechstronniej ją rozumiemy, gdy ją nam przedstawił Zieliński. I tutaj znowu mamy do czynienia z moralistą, ale wnioski pouczające wynikają bezpośrednio z przebiegu zdarzeń, stanowiąc conajwyżej ich naturalną pointę, w której ani śladu sztucznie narzuconej tendencji. Gdy bowiem z powodu wyroku na Sokratesa czytamy: „Trzeba ojczyzny słuchać, nawet wtedy, gdy nam wymierza karę... nawet, gdy karze nas niesprawiedliwie“, — słowa te, które w oderwaniu możnaby podejrzewać o moralizowanie, w związku z poprzedzającym je tekstem są prostem stwierdzeniem, jak w narodzie największych indywidualistów umiano rozumieć interes społeczny. Kiedyindziej oprowadza nas Zieliński po miejskich i wiejskich osiedlach Greków starożytnych, aby ich pokazać w życiu codziennem. Są to wręcz arcydziełka literackiego mistrzostwa. Tu, gdzie odpadają koturny wielkości historycznej, najsnadniej podchwytujemy tajemnicę stylu pisarskiego autora, aby się przekonać,

że w Zielińskim mamy też niepospolitego narratora epickiego. W jednem ze swych opowiadań ze *Świata antycznego* stwierdza Zieliński, że gdy upadek polityczny Sparty pociągnął za sobą jej zagładę, nie uległy jej Ateny, albowiem za czasów Peryklesa nie miały już analfabetów a i najbujniej rozwinęły grecką kulturę umysłową i artystyczną. Tej właśnie kultury ateńskiej Tadeusz Zieliński jest dziś wśród nas najświetniejszym interpretatorem i rapsodem.

Conajmniej wątpić można, czy przedwojenne dzieła Zielińskiego, wydawane w obcych językach, były znane Wyspiańskiemu. Tem ciekawsze, że u twórcy *Akropolis,* który więcej niż poetą, był potężnym wizjonerem, idea Salwatora-Apolla, uzasadniana dziś przez Zielińskiego argumentami naukowemi, wystąpiła już zupełnie świadomie i z całą wyrazistością.

37.

Twórczość STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO (1869—1907) przedstawia w całości i w szczegółach taki ogrom i taką różnorodność zagadnień, iż chcąc ująć syntetyczny jej obraz w sposób pełny i samodzielnie przemyślany, trzebaby ogarnąć dziedziny badań bardzo rozległe. Wyspiański miał w sobie jakby renesansowy rozmach, skupiał w swej umysłowości całokształt życia i sztuki. To było zapewne przyczyną, że — nie znajdując dla swej indywidualności pełnego wyrazu w dziedzinie malarstwa sztalugowego, a wystarczającego pola, gdzie mógłby rozwinąć swe zakrojone na wielką miarę pomysły dekoracyjne, — zawczasu zwrócił się do teatru, aby na jego deskach wypowiedzieć się najszerzej. A jeśli Wyspiański trwale zapisał swe imię w poezji, dramacie, teatrze, malarstwie, sztuce dekoracyjnej, grafice i drukarstwie; jeśli w twórczości swej zahaczył o muzykę, teorję estetyki, politykę i metafizykę; jeśli w sztuce jego odnajdujemy klasycyzm, romantyzm, wagnerjanizm, symbolizm, ekspresjonizm, unanimizm, futuryzm, tradycjonalizm i prekursorstwo, — mamy chyba prawo uważać go za jednego z najwięcej uniwersalnych twórców naszych, który na tle tych wszystkich zagadnień, w ramach tych i wielu innych dziedzin, prądów i kierunków, wyrasta jako indywidualność genjalna, w całokształcie i aż do najdrobniejszych szczegółów urobiona z jednej bryły samorodnego kruszcu. Jak pokrewny mu duchem, niezwykłą rozległością widnokręgów i rozmaitością uzdolnień, Leonardo da Vinci, tak i Wyspiański wypowiedział się w sztuce, w tem mówiąc za Norwidem — najwyższem z rzemiosł apostoła, a — według słów współczesnego krytyka angielskiego Johna Middleton Murry — ważnej i ważkiej w stopniu najwyższym dlatego, że daje zaspokojenie głębokiej potrzeby duszy ludzkiej, potrzeby,

którą zaspokajająca ją ongiś religja chrześcijańska zaspakajać przestała, oraz dlatego, że daje pewność, iż człowiek posiada możność osiągnięcia Królestwa Niebieskiego w tem samem znaczeniu, w jakiem możność tę widziały jasnowidzące oczy Wielkiego Nauczyciela.

Uświadamiał sobie Wyspiański wagę swej misji w tem najwyższem pojęciu sztuki, gdy trawestował Szekspira w rozważaniach o *Hamlecie:* „Gdyby z żyjących zdołał kto uniknąć — zawiści, zdrady, przejść cało przez zbrodnie, — nie skalać duszy w zetknięciu z obłudą — i przez największe pokusy przejść cichy, — z pięknem Aniołów i Bogów gloryją — i nie mógł zwalczon być dłonią niczyją — i przez świat chodził, jak anielskie cudo, — znaczyłoby to: że on rządzi światem — i Bogu równy jest i Bogom bratem! — w swej ręce chyli sam tę Losu szalę, — którą Bóg waży sam“... Na ten ton niebosiężny nastrojona dusza artysty, przez krótki okres swego ziemskiego bytowania, mocowała się z nędzą rzeczywistości, ponad którą wyrastały potężne wizje oczyma wyobraźni oglądanego teatru, stającego się w marzonych „osobach dramatu“ jedyną prawdą życia, naprzekór zwalczającego ją kłamu dnia powszedniego i przygniatającej szarości filisterskiego otoczenia. Dopiero dziś, gdy żyjemy jako naród wolny we własnem państwie, jesteśmy w stanie uświadomić sobie psychikę twórcy *Wyzwolenia,* zrozumieć ją bez komentarzy, niezbędnych w dobie minionej niewoli. Jeśli w dumnej samotności swojej poeta naprózno wołał chóru, by mu odpowiadał, przyczyna nieporozumienia leżała przedewszystkiem w niewspółmierności wolnej i wolnością oddychać pragnącej indywidualności z rzeszą tłumnego otoczenia, pogrążonego w marazmie niewoli, w bezdziejowości nierealnej atmosfery politycznej, w demoralizującym braku osobistej odpowiedzialności narodowej i w płynącej stąd bierności moralnej.

Wyspiański poszedł jeszcze dalej w *Akropolis,* rzutując na terenie katedry wawelskiej potężną wizję wstającego dnia Królestwa Niebieskiego na polskiej ziemi. I tu właśnie leży przed nami dalsza do niego droga, a zarazem poręczenie, że jasnowidzenie poety przyoblecze się w rzeczywistość. Nasuwają się słowa wielkiego budowniczego

życia polskiego, Stanisława Witkiewicza, że „proroctwa są to wielkie, głębokie i nagłe syntezy, dokonywujące się w wielkich umysłach, bez uświadamiania przez nie samego procesu ich powstawania. Historja uczy też, że wszystko w świecie ludzkim się spełnia, co w natchnieniach proroczych przeczuwają wielcy ludzie. Gdzie i kiedy? — wobec otchłani czasu pytanie drugorzędne. Setki pokoleń mogą polec i usypać góry ze swoich kości na świadectwo wielkim prawdom, lecz wkońcu prawdy te staną się rzeczywistością, staną się powszednim dniem ludzkiego bytu. Sztuka polska istnieje dziś i spełnia całkowity zakres czynu, o jakim marzył Cyprjan Norwid. Możemy go uznać za proroka i jeszcze raz stwierdzić, że w świecie ludzkim niema większej potęgi — nad myśl". Do tych słów Sokratesa polskiego, jak Orkan nazwał ich autora, możemy dodać, iż jednym z głównych wykonawców Norwidowego testamentu był właśnie Wyspiański i że był on nadto z tych proroków, których natchnione przewidywania bądź spełniły się, bądź nadal na wypełnienie czekają.

Przez wieszczy ton poezji łączy się Wyspiański bezpośrednio z naszą wielką trójcą romantyczną. Wiadomo, że stosunek do poetów romantycznych był tą myślą, z którą Wyspiański borykał się najżywiej i najgłębiej. Zagadnienie to skomplikowane i do rozwiązania niełatwe. Dowodem niedostatecznego wniknięcia w umysłowość poety było mianowanie go epigonem romantyzmu, ale bodaj czy nie mniej jeszcze usprawiedliwiony był pomysł komentatora, uznającego twórczość Wyspiańskiego za dopełnienie wieku XVII-go, za spóźniony wyraz baroku polskiego, w co niedawno próbowano wtłoczyć także twórczość Słowackiego. Odnajdywanie przez krytykę wspólnych rysów u obu poetów jest skądinąd ciekawe i może doprowadzić do nowych wniosków. Stosunek Wyspiańskiego do Słowackiego przedstawia najdalej i najgłębiej sięgające widoki. Mimo zasadnicze różnice, jakie ich dzielą, tu właśnie wykryć można najwięcej i najistotniejszych podobieństw i pokrewieństw. Zagadnienie to, poruszane przedtem dość ogólnikowo, przygodnie, lub tylko w związku z pewnemi szczegółami, np. przez Stanisława Kotowicza, szerzej rozwinięte i mocniej uzasadnione przez Tadeusza Sinkę, nie-

dostatecznie wyzyskane przez Stanisława Kolbuszewskiego, znalazło swego badacza dopiero w Wilhelmie Barbaszu (*Wyspiański na tle romantyzmu*, 1932). Cały pierwszy okres twórczości poetyckiej Wyspiańskiego, aż po *Warszawiankę*, pozostawał w kręgu promieniowania *Lilli Wenedy*. Na rapsody Wyspiańskiego silnie oddziałał *Król-Duch*, co było już przedmiotem odrębnej rozprawy Sinki (*Rapsody historyczne St. Wyspiańskiego*, 1923), lecz Barbasz dokładniej i szerzej to oświetlił. Takie wątki treściowe, jak walka z grobami, motyw czaru, filozofja „młota" i szereg innych źródło swe mają w Słowackim. Wobec tego (wbrew mniemaniom Czesława Latawca) odpada rzekomy nietzscheanizm Wyspiańskiego, bo i z dzieł niemieckiego filozofa-poety, z którym duchowo w niejednem był wszakże spokrewniony, Wyspiański (jak stwierdza i Leon Płoszewski) znał ledwo kilka fragmentów, drukowanych w przekładzie polskim w *Życiu* krakowskiem. Na tle porównania stylu rapsodów Wyspiańskiego z *Królem-Duchem* Słowackiego występuje też najjaskrawiej aż rażące niekiedy niedołęstwo języka i wiersza u Wyspiańskiego, lecz i jego wielka sugestywność i oryginalność. „W tem niezorganizowaniu — słowa Barbasza — daje się odczuć moc, czasem wydobywająca z słowa nieznane poezji polskiej walory ekspresyjne prymitywu czy siły — z rytmu niezwykłe wartości treściowe czy uczuciowe. — Zresztą należy w ocenie poematów Wyspiańskiego rozróżnić między poszczególnemi dziełami: wartość istotną mają tylko *Kazimierz Wielki* i *Bolesław Śmiały*. Pierwszy wyższy jest jako poemat narodowy, drugi góruje jako dzieło artystyczne — jednolitością kompozycji, psychologją bohatera, twórczym rozpędem. To też, jeśli *Kazimierz Wielki* więcej zawierał reminiscencyj z *Króla-Ducha* — to *Bolesław Śmiały* najbardziej zbliżył się do tonu rapsodów Słowackiego". — Celem właściwego zorjentowania się w psychice twórczej Wyspiańskiego wspomnieć tu trzeba, ile na pomyśle *Kazimierza Wielkiego* zaważył Szujski, o czem najdokładniej w doskonałej rozprawie Kazimierza Wóycickiego (*Wyspiański i Szujski*, 1917), który również zwrócił właściwą uwagę na drogę, jaką odbył poeta od młodzieńczego *Daniela* (pis. 1893, wyd. pośm. 1908), gdzie

obraz stosunku społeczeństwa z doby pracy organicznej do poezji romantycznej był widziany jeszcze oczami epigona romantyzmu, do *Kazimierza Wielkiego* (1900). „*Kazimierz* — mówi Wóycicki — to poznanie stanu duszy pokolenia najbliższego poecie i pokolenia współczesnego. Tu już nie starczyła niejasna żądza ofiary, służby czy wodzostwa; konkretne określenie warunków istnienia, atmosfery duchowej domagało się konkretnego określenia życiowego celu poety. Rzut młota Kazimierzowy to pierwsza myśl Wyspiańskiego o jego czynie narodowym, o wyzwoleniu". I jeszcze jedno. Trafna uwaga Barbasza o względnej wartości poematów Wyspiańskiego, który je pisał — jak wiadomo — w związku z pracą malarską nad witrażami królewskiemi, potwierdza własne poety poczucie artyzmu. Wyspiański tylko te dwa rapsody wydał oddzielnie (*Bolesława Śmiałego* w r. 1900 i w II-em rozszerzonem wyd. 1902). Zarówno *Piasta* jak *Henryka Pobożnego* (pis. w l. 1900—1903, druk. w r. 1903 w *Krytyce* i *w Kurjerze Warszawskim)* pozostawił w czasopismach, aczkolwiek *Piast* nieobojętny był dla poety, znanego z wybitnie antiszlacheckiej tendencji. Jednak w tym synu mieszczańskim, jakim był Wyspiański, nie dopatrywać się jakiejkolwiek „klasowości", boć i Biskupowi Stanisławowi Szczepanowskiemu dodał on do boku chłopski hufiec z kosami na sztorc nastawionemi, i wogóle w ludzie szukał rozwiązania narodowej sprawy, wyznał jednak wyraźnie w *Notatach do Bolesława Śmiałego* (1903):

Chłop mnie na swoją hetkę nie przerobi,
magnat nie będzie w nawie sztuk sternikiem;
sztuka jest z ducha, stwarza się, nie robi —
a raz stworzona duchem, jest pewnikiem.

Jeszcze to jeden związek Wyspiańskiego ze Słowackim, przeciwnikiem nietylko szlacheckiej ideologji Krasińskiego, ale i zaściankowej szlachetczyzny *Pana Tadeusza.* W monografji Barbasza owe nici pokrewieństwa przedstawiono szczegółowo w ich przebiegu rozwojowym, odkrywając coraz inne ich sploty, niekiedy tak jasne i wyraźne, że zapewne dlatego były dotąd przeważnie niedostrzeżone. Punktem węzłowym jest stwierdzenie, że legenda Mickiewicza, z którą borykał się w swej twórczości Wy-

spiański, była właśnie legendą Słowackiego o Mickiewiczu. A jeśli hamletyzmowi Wyspiańskiego osobne studjum poświęcił Ign. Matuszewski, może być też mowa o hamletyzmie Słowackiego, zwłaszcza z powodu *Kordjana*. Bo i wogóle obu poetów — choć nie bez różnic poważnych — najściślej łączy ich psychika. Wyspiański, nawet tam, gdzie widocznie zwalczał romantyzm, był i zawsze pozostał organizacją duchową o typie romantycznym. Jego istotny romantyzm ma charakter wybitnie strukturalny i dlatego Wyspiański jest najistotniej romantycznym przedstawicielem polskiego neoromantyzmu. W świetle badań Barbasza to domniemanie, narzucające się odrazu przy pierwszem czytaniu dzieł Wyspiańskiego, zostało mocno ugruntowane. Z romantyków polskich najsilniej na Wyspiańskiego oddziałał Słowacki.

Kto wie, czy nadto nie dałoby się ustalić, że walka Słowackiego z Mickiewiczem była dla Wyspiańskiego doniosłem potrąceniem struny w gamie jego własnego ducha? W większości dawniejszych rozważań na temat twórczości Wyspiańskiego największy nacisk kładziono na walkę poety z legendą Mickiewicza. Wynika to zresztą z konieczności przy analizie *Legjonu* i *Wyzwolenia,* gdzie ta legenda jest motorem dramatu. Walczył z nią Wyspiański, jak niegdyś bojował o rząd dusz żywy Słowacki z żywym Mickiewiczem. Są pewne ślady w utworach Wyspiańskiego, że mógł był się on uważać za następne wcielenie ziemskie tego samego ducha, który w jednej z wędrówek swych nosił na sobie ciało nazwiskiem Słowacki. Naprowadza na to młodzieńczy *Daniel,* dobitniej i mocniej wyraża Harfiarz w *Akropolis*. Wiadomo zaś, że wiara w metempsychozę była nie poetycką parabolą, lecz jedną z podstaw metafizyki Wyspiańskiego, najpiękniej ujętą w *Achilleis*. Napotykając u Wyspiańskiego wiele bezpośrednich ech, a nawet dosłownie z Mickiewicza powtórzonych wyrażeń, nie wolno zapominać, że akcja rozgrywa się w formie dramatu, gdzie Króle-Duchy znowu naprzeciw siebie stają, z tą wszakże różnicą zasadniczą, że duch Mickiewicza żyje w legendzie narodu, a duch Słowackiego wcielił się w żywą osobę Wyspiańskiego, lub conajmniej ma w nim swego następcę. Zbyt oryginalna i za samodzielna była

umysłowość twórcy *Wesela,* by to zespolenie miało być tylko odblaskiem. Wchłonął w siebie Wyspiański nietylko wielką trójcę romantyczną, bo i Krasiński niemałą odegrał rolę w kształtowaniu jego poglądów, ale żywo i głęboko odbiła się w jego twórczości także i przedewszystkiem starożytna Grecja; w równej niemal mierze Szekspir oddziałał na niego i helleński umysł Nietzschego i jego filozofja „młota" (choć co do tego więcej zaważył Słowacki); nie obeszło się bez wpływów Wagnera, Maeterlincka, Przybyszewskiego, Hauptmanna i wielu innych; wszystkie jednak uległy zupełnie indywidualnemu przetworzeniu i zostały przyswojone tak istotnie, że obraz ogólny osobowości twórczej Wyspiańskiego jest nawskróś oryginalny i samodzielny. Stało się to możliwe, dzięki wyjątkowej intensywności ducha poety, oraz dlatego, że Wyspiański, którego chłonność literatury jest dostatecznie znana, każdą lekturę transponował odrazu na świat własnej myśli, urabiał ją na potrzeby zagadnień życiowych, jakie tłoczyły się w jego oczach i stawały się bodźcem oglądanych w teatrze wizyj. Jasnowidz zaś, jakim był twórca *Wesela,* swym proroczym lub conajmniej dogłębnie przenikliwym wzrokiem dostrzegał nieprzeczuwaną jeszcze, a z przesłanek dziejowych snutą przyszłość czynów, zdarzeń i kształtów. Stąd ta niespodziewana dla nas dzisiejsza aktualność myśli Wyspiańskiego, jak np. wysunięte przez niego zagadnienie dyktatora we fragmencie dramatycznym p. t. *Mąż* (1905). Stąd prekursorstwo poety — tu znowu (choćby na tle znanego studjum Ign. Matuszewskiego) nasuwa się zestawienie ze Słowackim — i jego bliskie związki z najnowszemi prądami w literaturze i sztuce.

Równie silnie — jak literatura i sztuka — oddziaływało na Wyspiańskiego życie, zwłaszcza życia tego polska rzeczywistość. Bodaj że właśnie tu leży sedno zagadnienia. Powszechnie wiadomo, że pobudką twórczą *Wesela* było prawdziwe wesele poety Lucjana Rydla. Szczegóły tej *Plotki o Weselu* znamy ze wspomnień, opowiedzianych przez Boya-Żeleńskiego (ob. *Flirt z Melpomeną,* wieczór IV, 1924, str. 39-71), co następnie uzupełnił i dla ideowego zrozumienia krytycyzmu i walki poety z samym sobą szerzej a zwłaszcza głębiej skomentował Stanisław Estrei-

cher (*Narodziny „Wesela"*, 1926). Są to autentyczne świadectwa, jak Wyspiański przeobrażał w swoim umyśle rzeczy widziane. Tak samo było z rzeczami czytanemi. Jak pod pędzlem artysty niedbale rzucony na papier kwiat, przez celowe ułożenie łodyg, liści i płatków, przez dorzucenie jakichś napozór nieznacznych kresek dekoracyjnych, urastał na wyraz stylu w sztuce, stylu, jaki tworzą tylko wielcy artyści, tak pod piórem poety życie i sztuka nabierały tych właśnie cech wyjątkowych, tego stylu, który dziś nazywamy stylem Wyspiańskiego.

Mozolne badania składników pisarskiego stylu Wyspiańskiego dały wyniki nieobojętne dla charakterystyki postawy twórczej poety. Ustalono, że metaforyka Wyspiańskiego jest niemal wyłącznie emocjonalna. Ulubionym jej tematem jest orzeł, co zgadza się z patetycznym nastrojem twórczości poety i z właściwym jej prometeizmem. Spodziewanego w obrazowaniu przedstawień wtórnych współudziału wyobraźni plastycznej nie stwierdzono. Sprawą dla Wyspiańskiego decydującą jest moment ekspresji i uwydatnienie — jak określa Henryk Balk, którego tu streszczamy, — tytanicznego rozmachu i potężnego patosu uczuciowości, wzmacnianych nadto przez lapidarność, celowo ograniczony dobór materjału porównawczego. Wynik to impulsywności liryzmu i niezwykłej intensywności przeżyć artysty. Wyobraźnia twórcza Wyspiańskiego w zakresie figur poetyckich była wybitnie muzyczna. Wiąże się to ze znanem zamiłowaniem poety do muzyki, z młodzieńczemi pomysłami libret operowych, z własnemi jego motywami muzycznemi w *Weselu* i *Bolesławie Śmiałym*, z ilustrowaniem innych dramatów, jak *Akropolis*, kompozycjami muzyków, z zainteresowaniem wreszcie dla Wagnera. Łączy się z tem ekspresjonizm malarstwa Wyspiańskiego, uwydatniający się w ilustracjach do *Iljady*, osiągający wyraz szczytowy w kartonach do witraży królewskich. Dla Wyspiańskiego świat zjawisk był zawsze tylko materjałem dla przeżywanej w duchu wizji twórczej. Nawet swe realistyczne studja kwiatowe stylizował na ornament. Uwypuklał charakterystyczne cechy przedmiotu, urabiał je do potęgi symbolu.

U źródeł malarstwa Wyspiańskiego, obok związków

mniej ważnych dostrzeżono wpływy Matejki, które i w twórczości poety wyraźne i dość liczne zostawiły ślady, nadto silne wrażenia z katedr gotyckich, Giotta, Puvis de Chavannes, Gauguin'a, ale już w pierwszem swem większem dziele plastycznem, w młodzieńczych kartonach witraży dla katedry lwowskiej, nie sprzeniewierzył się artysta własnemu wyznaniu w liście do przyjaciela: „Chcąc być malarzem z tą samowiedzą, że się chce nim być, to trzeba patrzeć na całą sztukę przeszłości, na ogół, i trzeba sobie znaleźć miejsce oryginalne. Trzeba się widzieć innym niż poprzedni, innym niż otaczający". Od pierwszych pomysłów cechują sztukę Wyspiańskiego, obok poetyckiego wizjonerstwa i wybitnej dekoratywności, odrębność, oryginalność, samodzielność, inność. Było to przyczyną tragedji artysty, który nie znajdował poparcia ani zrozumienia, a gdy wyjątkowo otwarto pole dla jego działalności, starano się naginać twórcę do obcych mu i wstrętnych wymagań, dyktowanych zaśniedziałym konwenansem, a pracę jego wyzyskiwano, nabywając za byle co. Dzieje tych zmagań artysty z imperatywnym nakazem sztuki i z obojętnością lub zasklepieniem ogółu czy w jego imieniu działających czynników opowiedział Wincenty Trojanowski (1927). Najpłodniejszy okres twórczości malarskiej Wyspiańskiego zamyka się w latach 1894—1900. Wówczas powstała wspaniała polichromja w kościele Franciszkańskim w Krakowie ze słynną alegorją miłości, *Caritas,* pojętą w sposób zupełnie oryginalny i wytrzymującą porównanie z największemi dziełami sztuki europejskiej; ilustracje do *Iljady;* witraże franciszkańskie, porywające widza głębią i niezwykłością psychologicznego odczucia wyobrażonych postaci; setki portretów, główek dziecięcych, studjów kwiatowych. Z lat późniejszych pochodzą witraże królewskie, wreszcie malowane na łożu choroby studja pejzażowe, oglądane przez okno z mieszkania przy ulicy Krowoderskiej w Krakowie, widoki Błoń i Kopca Kościuszki, w coraz innem oświetleniu i w różnych porach roku.

Wyspiański nie zamykał się w jednej technice i jednym materjale. Farba olejna nie odpowiadała jednak naturze jego talentu. Najchętniej wypowiadał się pastelem.

Dzieła malarskie Wyspiańskiego, — stwierdza wspomniany krytyk sztuki — podobnie jak jego poezja, pełne wyrazu duchowego, powagi, grozy tragicznej i właściwego mu smutku, odznaczają się zawsze z głębokiego poczucia dekoratywności płynącem odrzucaniem szczegółów, choć artysta umiał im poświęcać, np. w kwiatach, bardzo pieczołowite i drobiazgowe studja; silnem zaznaczaniem cech głównych, co występuje i w jego twórczości poetyckiej; używaniem — co widać też w jego pomysłach scenicznych — linij konturowych, ograniczających płaszczyzny wypełnione barwami czystemi, o szczególnie miękkim tonie, co znów porównać można z liryczną treścią, zamkniętą w ramach jego dramatów, rzadziej wypowiadaną w drobnych wierszach przygodnych lub osobistych. W sztuce Wyspiańskiego dopatrywano się gotyku, skądinąd wpływów japońszczyzny, przeciw czemu artysta zastrzegał się stanowczo. Na jego oryginalności poznano się — jak zwykle — zapóźno. On sam mówi o tem w *Notatach do Bolesława Śmiałego:*

Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej.
Inaczej, niźli wy, co nie kształcicie wzroku,
dla których stworzył Bóg szablony i szematy,
a duszy poddajecie studenckie tematy.

Ale już Zapolska, pisząc sprawozdanie z lwowskiej premjery *Wesela,* zauważyła, że „tworzył je malarz, ten wielki, ten i n n y, który tak samo w malarstwie, jak w poezji zerwał z szablonem i duszy swej w formę nie wtłaczał. Był jedynym syntetystą w polskiem malarstwie. Tak samo na scenie. Jest potężnym, wielkim, silnym a tak dziwnie harmonijnym! Napozór urywane, nie wiązane sceny, wiążą się, jak wieniec polnych kwiatów, przeplecionych to krwawą chustą kainowych zbrodni, to błyskiem targowickiego złota, to ostrzem kosy, to purpurowym szalem roztęsknionej panny. Każde słowo ma swoje echo, swój oddźwięk. Nic nie jest mówione na marne. I lęk prawie ogarnia. Skąd ten człowiek tak się we wszystkie dusze wgryzł? Skąd on je zna i wszystkie, jako małe strumyki, w jedną wielką rzekę łączy? Są tam w *Weselu* sceny, które robią wrażenie zielonych, księżycowych smug (Marynia, Widmo). Inne purpurą się krwawią

(Szela), inne całe od złota się mienią (Branicki), inne są czarne, z żelaznym odbłyskiem (Zawisza), jeszcze inne mają siność trupiego opalu (końcowa scena). To nie sztuka, nie scena, to cała tęcza barw, a na tem tle najpotężniejszy dobór słów, tak złożonych, że widz odnosi bardziej spotęgowane to wrażenie malarskie. Niema nie tylko w naszej literaturze, ale w literaturze wszechświatowej dzieła prostszego a wspanialszego". Końcowa apostrofa znakomitej twórczyni polskiego dramatu naturalistycznego doskonale trafia w główne znamiona stylu Wyspiańskiego, w którym połączenie prostoty z wspaniałością, ludowego prymitywu z najgłębszemi sprawami duszy kulturalnej, śpiewnej melodji z wybuchową szorstkością ekspresji słownej, szkicowości ostro zarysowanych konturów z ogromną barwnością krajobrazu malarskiego czy poetyckiego, — stwarza odrębną atmosferę, jednakowo sugestywną, jak niebezpieczną do naśladowania.

Nowy zwrot rewizjonistyczny w poglądach na malarstwo Wyspiańskiego, którego malarze — jak zresztą np. i Stan. Ign. Witkiewicza — uważają naogół za „literata", znalazł wyraz i w jednej z ostatnich, bardzo pięknie ujętej, charakterystyce Tadeusza Seweryna (*Indywidualność plastyczna Wyspiańskiego,* 1932), który swe bystre uwagi na temat wielostronnej działalności artysty zamknął stwierdzeniem, iż „wyjątkowe stanowisko Wyspiańskiego w sztuce polskiej polega na tem, że na przełomie dwóch epok i rodzącego się ogromu artystycznych zadań uskrzydlił odwagę twórczą, podjął się olbrzymiego trudu wyrażenia nieuświadomionych w duszy narodu konieczności, a władczą potęgą talentu sięgnął po sztukę, która chaosowi życia codziennego nadaje artystyczną organizację. Gdy nastąpiła „w całej naturze polskiej przemiana", żywe jest po nim przykazanie: Wszystko „musi mieć formę artystyczną... formę nieodwołalnego piękna, przed którem nie ostoi się nic, które jak młot walić będzie..."

W tej działalności Wyspiańskiego, którą tu tylko mimochodem można, ale i trzeba było zaznaczyć, z literaturą najściślej się łączy zdobnictwo drukarskie. Zasługi

na polu sztuki drukarskiej stawiają Wyspiańskiego w rzędzie najznakomitszych twórców nowoczesnej książki polskiej. Już pierwszy własny druk poety: wydana w roku 1897 pierwsza redakcja *Legendy,* będąca dziś bibljofilskim „białym krukiem“, nosi na sobie ten odrębny charakter graficzny, jaki z pewnemi udoskonaleniami rozpowszechniły późniejsze jego książki. Chcąc ocenić należycie znaczenie tej daty przełomowej w polskiej sztuce drukarskiej, trzeba sobie uprzytomnić, że okres poprzedni zaznaczył się zupełnym jej upadkiem, że nawet wydawnictwa artystyczne były naogół tandetą, drukowaną byle jak, zdobioną jeszcze gorzej, że poruszony tu problem jakby wcale nie istniał. Inicjatywę i zasługi Wyspiańskiego na tem polu pojmiemy najlepiej, biorąc do ręki roczniki *Życia* krakowskiego i śledząc zmiany, jakie wprowadził on do tego pisma.

Pierwsze numery z ostatniego kwartału 1897 roku pod redakcją Ludwika Szczepańskiego zdobi rysunek tytułowy Rauchingera, skomponowany w stylu wiedeńskiej secesji; wewnątrz oklepane ozdoby graficzne, czerpane z materjału, jakim rozporządzała ówczesna Drukarnia Narodowa Pobudkiewicza, gdzie pismo tłoczono. Na przedostatniej stronie nru 4-go reprodukowany widok *Wawelu* Wyspiańskiego charakterystycznym swym stylem znacząco się odbija od zamieszczonych obok szablonowych „upiększeń“. W nrze 6-tym, jako przerywnik pod artykułem Potockiego o Sienkiewiczu, pojawia się jeden ze znanych później motywów kwiatowych Wyspiańskiego, ten sam, z jakim w roku 1907 spotykamy się na okładce przekładu Corneille'owego *Cyda.* W nrze 7-ym z 6 listopada 1897 r. zamieszcza Wyspiański artykuł o *Świętym Krzyżu,* ilustrując go widokami kościoła, ścian nawy i ornamentów ze stall i sklepienia. W artykule tym pisze artysta: „Dzisiejsze malowanie razi przedewszystkiem hałasem barw, tam gdzie delikatnie je zaledwo trzeba było zaznaczyć i rysunek podkreślając kolorem nic nie zagubić z oryginalnych linij starodawnych“. Przytaczam to zdanie, aby własnemi słowami artysty podkreślić, jak dbał on o styl, jak na styl był czuły i jaki dla stylu miał szacunek. W nrze 9-tym oglądamy reprodukcję *Szatanów*

Wyspiańskiego, ale na stronie sąsiedniej zamieszczono typową ozdobę secesyjną większych rozmiarów. Ta sama ozdoba powtarza się w nrze 10-tym, choć piękny rysunek tytułowy dał Procajłowicz, a wewnątrz numeru Wyspiański aż trzy rysunki zdobnicze. Odtąd co numer powtarzają się i mnożą róże, koniczyny, lilje, osty, chabry, motyle, a w numerze 13-tym z 18 grudnia 1897 r. pojawia się pierwszy w *Życiu* rysunek tytułowy Wyspiańskiego. Z rysunków Wyspiańskiego nie najlepszy, ale nosi na sobie piętno indywidualności, ma jej styl i sam w sobie jest stylowy. W tym samym numerze, z powodu nagrodzenia kartonu Wyspiańskiego ze św. Franciszkiem, znalazł się portret artysty i artykuł o nim Ludwika Szczepańskiego, pochlebny, ale zarazem klepiący po ramieniu, a jeśli chodzi o charakterystykę 28-ioletniego malarza, dosyć mętny. Nie sposób tu śledzić numer za numerem objawianie się talentu Wyspiańskiego na łamach *Życia,* tam, gdzie nadal sąsiadował z szablonem lub, co gorzej, z wiedeńską secesją. Zaznaczę więc tylko, że w nrze 1-ym z r. 1898 reprodukowano *Duchy bohaterów* z rysunków do Iljady i karton witrażu ze św. Franciszkiem; w następnych numerach pojawiają się rysunki artysty z motywów gotyckich i nowe motywy kwiatowe; w nrze 3-cim jeden ze szkiców dziewczęcych: *Panna Władzia;* w 5-tym *Dziecko śpiące;* w 11-tym rysunek z rzeźby Kurzawy *Wisła i Wawel;* w 12-tym *Zadumana;* później, aż do nru 22-go, t. j. do końca okresu redakcji Szczepańskiego, współudział Wyspiańskiego zanika.

Od czerwca 1898 r. *Życie* przeszło na własność Sewera-Maciejowskiego; redakcję objął Artur Górski, kierownictwo artystyczne Leon Wyczółkowski. Zaczął się ten okres pisma, który zapewnił mu znaczenie przełomowe w dziejach sztuki i literatury polskiej. Zmianę redakcji zaznaczono nawet zmniejszeniem formatu, ale układ graficzny, a nawet dobór ozdób, niewiele się jeszcze różni charakterem przeciętnym od okresu poprzedniego, mimo że znać poważne wysiłki o nadanie pismu wyrazu artystycznego. Reprodukcje obrazów i szkiców Wyspiańskiego, od pierwszego numeru pod nową redak-

cją, zaczynają się znowu pojawiać. Rzecz zrozumiała, bo był to już organ Młodej Polski.

W październiku 1898 r. *Życie* przechodzi w ręce Przybyszewskiego, aby odtąd stać się w pełni wyrazem nowej sztuki. Zaraz od następnego nru 40-go z 29 października 1898 r. kierownictwo artystyczne pisma obejmuje Wyspiański. „*Życiu* — pisze Przybyszewski w swych wspomnieniach — oddał Wyspiański nieocenione przysługi. Co za olbrzymia różnica w wyglądzie zewnętrznym *Życia* za czasów Szczepańskiego, a tego *Życia,* którem mógł Wyspiański swobodnie rozporządzać“. Istotnie, porównajmy pierwszy przez niego opracowany numer z poprzednim, a zrozumiemy odrazu przewrót, jaki w sztuce drukarskiej musiał wywołać. Nagłówek numeru zupełnie prosty, ułożony wyłącznie z materjału drukarskiego, ale ma w sobie ów styl, jaki znamy z książek Wyspiańskiego. Na pierwszej karcie tylko nikły ornament kwiatowy, zamiast tytułu nad wierszem Or-Ota. Ten sam umiar, spokój, celowość na kartach następnych. Nazwisko Wyspiańskiego w składzie redakcyjnym spotykamy po raz ostatni w nrze 12-tym z 5-go lipca 1899 r., ale nadany przezeń pismu układ i wyraz artystyczny pozostał nadal. W tym ostatnim, najpłodniejszym i najpiękniejszym okresie *Życia,* wyraża się w niem Wyspiański nietylko jako plastyk i grafik, ale i jako poeta. W nrze 45-tym z 26 listopada 1898 r. drukuje *Warszawiankę,* w nrze 15-tym z 15 sierpnia 1899 r. *Klątwę.*

Wydało mi się celowe w przydługiej dygresji przypomnieć dzieje stosunku Wyspiańskiego do *Życia* krakowskiego, bo pismo to znane jest dziś raczej z legendy, niż z oglądania naocznego, a nigdzie tak bezpośrednio, jak na jego kartach, nie można śledzić tej rewolucji, jaką Wyspiański wprowadził do drukarni polskiej. Na kartach *Życia* pozostało świadectwo przełomu, jakiego Wyspiański był sprawcą i z powodu czego w dyplomie wystawy drukarskiej, urządzonej w r. 1905 przez towarzystwo *Polskiej Sztuki Stosowanej,* przyznając mu medal srebrny, nazwano go „artystą, który drukarstwo współczesne polskie pchnął na tory prawdziwej sztuki“. Powiedziano tam, że „poczynając od tygodnika *Życie,* któ-

rego typ artystyczny stworzył, aż do ostatnich licznych własnych wydawnictw, nadaje on dziełom swoim odrębny wyraz, nie ograniczając się do rysowania ozdób i winiet, lecz układając osobiście po drukarsku całą książkę.“

Wydając swoje dramaty (nakładem autora!), Wyspiański dobierał papier, krój czcionek, rysunek liter nagłówkowych, zwracał uwagę na wygląd zewnętrzny i wewnętrzny książki, tak w wyrazie jej ogólnym, jak i w najdrobniejszych szczegółach. Każda stronica wydanych przez niego książek jest samodzielnie obmyślona i ułożona, stanowi dla siebie całość, której nie wolno naruszać, a co — niestety! — przeoczono w pośmiertnem zbiorowem wydaniu *Dzieł* poety. Jak zauważył wspomniany już Trojanowski, poczucie dekoracyjności było u Wyspiańskiego rozwinięte tak wysoko, że wpłynęło nawet na układ i rozmiary niektórych wierszy tekstu. W jego dramatach spotykają się stronice z wierszami rozłożonemi tak, aby całości nadać formę jakby figury zdobniczej. Jako przykład typowy wskazano stronę 135-tą pierwszego wydania *Nocy Listopadowej*.

Za Trojanowskim też warto przytoczyć pewien ciekawy fakt, niemal anegdotyczny. Na drodze poszukiwania odrębnego kroju czcionki polskiej wpadł Wyspiański na niezwykle oryginalny pomysł zebrania jaknajpokaźniejszej ilości autografów wybitnych Polaków współczesnych, aby z porównawczego zestawienia ich charakterów wydobyć przeciętny typ pisma, a następnie przekształcić w nowy rodzaj czcionki drukarskiej. Potrzebne rękopisy zaczął nawet zbierać, ale później sam zapewne zarzucił ten utopijny pomysł.

Zbieraczem książek Wyspiański nie był, ale od lat najmłodszych namiętnym ich czytelnikiem. W jednym z listów do przyjaciela swego, Henryka Opieńskiego pisał poeta 28 stycznia 1896 r. z prośbą o kupno potrzebnych mu książek, z czego tłumaczył się: „bo ja, widzisz, mam pasję do książek i kocham się w książkach, odkąd się w pannie Zosi nie kocham, bo widzisz, kochany Henryku, ja cierpię na tę nieuleczalną chorobę umysłową — pragnienia ciągłego pokarmu pisanego. Ja nie biorę, mój kochany, byle czego do ręki, ale te rzeczy, które wybiorę,

które podejmuję do czytania, bardzo kocham i upijam się niemi.“

Poetycki wyraz tej namiętności dał Wyspiański w jednym z najpiękniejszych swych liryków, w wierszu z roku 1905, zaczynającym się od słów: *Pociecho moja ty, książeczko...*

Teatrowi poświęcał się Wyspiański od lat najwcześniejszych, równolegle z malarstwem. Na deski sceniczne wkroczył *Warszawianką,* wystawioną po raz pierwszy 26 listopada 1898 r. w Krakowie. Od tej daty do śmierci w dniu 28 listopada 1907 roku, w krótkich ramach lat dziewięciu zamyka się teatralna działalność Wyspiańskiego, największego polskiego twórcy dramatycznego, obok Słowackiego, nad którym miał tę wyższość, że wizje swoje mógł był oglądać w realizacji scenicznej i samemu tę realizację tworzyć. Ale podobnie, jak witraże wawelskie, sceniczne pomysły Wyspiańskiego właściwie nie były zrealizowane. Wystawiano jego dramaty, uwzględniano — przynajmniej częściowo — jego wskazówki, ale nie dano mu pola pod własny jego teatr. To, co przyoblekło formę sceniczną, było zaledwie skromną zapowiedzią tych wszystkich możliwości Wyspiańskiego, jako człowieka teatru, które z dramatów jego — być może — wskrzesi kiedyś przyszły inscenizator-reżyser, o ile zdoła wczuć się w ów odrębny świat wielkiego poety, aby we właściwej ukazać go oprawie. Wyspiański mógł był stać się genjalnym sceny rewolucjonistą, ale nie został nim, bo u czynników miarodajnych należytego zrozumienia nie znalazł. Zwykła tragedja wielkiego artysty, której rozwiązanie pozostawia się przyszłości-korektorce wiecznej. Na dziś zauważyć trzeba, że nie mają nic wspólnego z duchem dzieł Wyspiańskiego próby inscenizacyjne, gdzie — jak to miewało miejsce — brak bezpośrednich wskazówek dekoracyjnych lub kostjumowych zastępuje się wzorami czerpanemi z Saszy Schneidra. Tak powstają nowe nieporozumienia, o które w stosunku do Wyspiańskiego nietrudno. Przykładem choćby wspomniane już wydanie zbiorowe *Dzieł,* gdzie własną, oryginalną formę układu graficznego Wyspiańskiego lekkomyślnie zarzucono na rzecz przeciętnego typu wydawnictw nakładcy. Niedość więc powta-

rzać, że Wyspiański, skądkolwiek spojrzeć na jego twórczość, ma wszędzie styl własny, odrębny, inny. O tem każdy, kto przystępuje do jego spuścizny z zamiarem jej rozpowszechnienia, winien pamiętać, i stylu tego w dziedzinie twórczości wielkiego artysty nikomu przerabiać ani dostosowywać nie wolno, raczej zrezygnować ze swych pobożnych ale niedojrzałych zamiarów. Styl Wyspiańskiego ma bowiem swoją niezaprzeczalną logikę, ma za sobą prawo genjusza i wielkość dokonań. Do Wyspiańskiego dochodzić należy własną jego drogą, a jeśli dzieł jego realizacja wymaga uzupełnień, poszukiwać ich za temi wyłącznie wskazówkami, jakie dyktuje twórczość artysty.

Współczesnym Wyspiańskiego i nam dzisiejszym twórczość poety objawiła się przedewszystkiem w dramacie. Podłoże psychiczne człowieka było bowiem niejako predestynowane, aby w tej właśnie dziedzinie mogło i musiało wydobyć się na jaw. W bardzo ciekawem studjum o „roli czasu w rodzajach literackich“ określa prof. Kleiner dramat, jako „poezję dążenia w przyszłość“. Pogląd ten wynikł z przyjętego przez autora założenia. Da się on zastosować do zajmującego nas tu zagadnienia, z konieczności odsuwa on jednak na plan dalszy moment etyczny, który w każdym wielkim dramacie jest głównym bodźcem twórczym a zarazem sprawdzianem tragicznego poglądu na świat, bez którego dramat pomyśleć się nie da. Ów moment etyczny, uzasadniający postawę moralną bohaterów, jest u Wyspiańskiego zawsze obecny. Oczywiście, najłatwiej spostrzec go w utworach w rodzaju *Klątwy* czy *Sędziów*, gdzie jest wyłącznym węzłem dramatycznym, wyrastającym przytem z własnych przesłanek życiowych poety. Etyka Wyspiańskiego, dotychczas nieopracowana lub w sposób ledwo szczątkowy, a stanowiąca niezwykle ciekawy i otwierający rozległe widnokręgi przedmiot studjów, jest oparta o niewzruszone kategorje nakazów moralnych. Uświadomiwszy to sobie, nie dziwimy się rozwiązaniom tragicznych koncepcyj twórcy *Klątwy* i *Zygmunta Augusta*.

Bodźcem twórczości dramatycznej Wyspiańskiego były przeżycia subjektywne, kontrolowane niezwykle czu-

łem i najwyższym nakazom moralnym, społecznym i narodowym podległem sumieniem. Dramat Wyspiańskiego nie jest strawą łatwą, wymaga on czynnej współpracy widza lub czytelnika, robi go jakby swoim aktorem, zmusza do myślenia i głęboko wzrusza. Wbrew odmiennemu mniemaniu, nie jest mniej zrozumiały dla cudzoziemca, niż dla widza polskiego. Jest ciekawe, że właśnie *Wesele,* zdawałoby się, utwór w twórczości poety najbardziej narodowy, mimo chybiony pomysł paryskiego przedstawienia w teatrze marjonetek, wzbudziło zajęcie wśród publiczności francuskiej. Osobiście, jestem przeświadczony, że dramaty Wyspiańskiego, o ile doczekają się dobrych przekładów i trafią na kongenjalnych inscenizatorów, mają przed sobą wielką przyszłość wśród obcych i stać się mogą potężną rewelacją. (Kto wie, czy właśnie nie zzewnątrz, z zagranicznym stemplem, powrócą dopiero do nas, aby odnosić na scenach narodowych te tryumfy, jakie się należą Szekspirowi literatury polskiej? Może dopiero wówczas docenimy oryginalność, wyjątkowość, jedyność, głębię i artyzm teatru Wyspiańskiego?)

Tragizm metafizyczny Wyspiańskiego, który — jak świadczy najlepiej *Wyzwolenie* — poszukiwał rozwiązań swego zagadnienia na drodze rozumu, musiał dojść do tego gordyjskiego węzła, jakim dla umysłu ludzkiego jest Los czyli Fatum. To tchnienie wieczności, pogłębiające ale i stylizujące na antyczną modłę konflikt dramatyczny, nadaje teatrowi Wyspiańskiego patos wielkości, jako jedynej rękojmi trwałej sławy człowieka. Gdyby nie demonizm Chochoła, *Wesele* byłoby tylko świetną komedją satyryczną. Przez wprowadzenie symbolu metafizycznego obraz rzeczywistości ludzkiej, pozornie dość pospolitej, wzniósł się na wyżyny mitu o sugestywnie potężnym tragizmie. Stąd nieprzemijająca żywotność tego arcydzieła dramatycznego Wyspiańskiego.

Forma, w jakiej kształtowały się pierwsze pomysły dramatyczne Wyspiańskiego, ma charakter balladowy. Zwłaszcza *Legenda* (w obu redakcjach, czyli wydaniach, z r. 1897 i 1904) jest jakby udramatyzowaną balladą na temat wzgórza wawelskiego i jego przedhistorycznych tradycyj. Występują tu już zasadnicze motywy myśli i wy-

obraźni twórczej Wyspiańskiego. Widowisko jawi się jakby przed oczami poety, którego obecność wyczuwamy nieustannie poprzez doskonale zobjektywizowany dramatycznie liryzm. We wstępie poetyckim do dramatu o *Bolesławie Śmiałym* (1903) mówi Wyspiański we własnem imieniu:

> Sen miałem taki i w tym śnie widziałem
> rzeczy, ku którym sercem gonię całem.

W wizji dramatycznej poety wyłania się gród wawelski, zaludniony zbrojnym orszakiem widm-ludzi, co miecze dźwigały. Sprawa czynu przez miecz będzie też węzłem tragicznym w *Powrocie Odysa* (1907), zaciskającym się tu już jednak w sumieniu bohatera dramatu. W *Legendzie* (w obu redakcjach) sprawą zasadniczą jest wola zwycięstwa, choćby za cenę życia, po którem zostanie tylko sława. Naprzeciw wiary Wandy w królestwo zaświatowe dramatycznym kontrastem jest los Kraka-Martwicy, w drugiej redakcji wyraźnie zestawionego z Chochołem z *Wesela*. W pierwszej redakcji, co w następnej usunięto, Krak ma przed śmiercią refleksje nawskróś nowoczesnego człowieka, który sobie mówi:

> wszak w każdem ciele
> duch się plącze taki,
> co choć umiera ciało,
> wiekiem zmięte,
> to ten zostaje...

W redakcji drugiej ta troska Kraka odpadła, jak i moment przełomu psychologicznego w Wandzie uległ znacznemu ograniczeniu, natomiast wydatnie się spotęgował osobisty smutek poety, wyrażony ogólnym tonem utworu, w którym motywy pieśni ludowej skojarzone z treścią legendarną i z rzeczywistym krajobrazem wiślanym tworzą całość o niepospolitej sile ekspresji poetyckiej. Na tych samych czynnikach tworzywa artystycznego osnuł poeta dramat *Bolesława Śmiałego,* będący niejako ideowym ciągiem dalszym *Legendy*. Krasawica, kochanka królewska, jest tu naczelną przedstawicielką świata „rusalnego". Ale naprzeciw króla, który w akcie trzecim zmaga się już sam z sobą we własnem sumieniu, jak to i Odys czyni, naprzeciw króla, co w imię swych ziemskich praw

„na wszystko się waży“, staje potęga Biskupa, mającego za sobą Boga i nową wiarę, naświetloną duchem słoneczności. *Bolesław Śmiały,* jeden z najlepiej zbudowanych dramatów Wyspiańskiego, utwór, którego premjera w teatrze krakowskim (7. V. 1903) była największym sukcesem artystycznym sezonu, ma swe uzupełnienie filozoficzno-liryczne w *Skałce* (1906). W obu dramatach występuje Rapsod, uosobienie poety. Najbardziej osobistemi tonami liryzmu nasycone są słowa Rapsoda:

Tęsknotę jeno wielką znam
za tem, co hej, w oddali, —
co słyszę, kiedy pieśni gram,
co się w mym śpiewie żali.

— — — —

Wyzwolin chcę, z martwoty. Hej!
Śmierć jedna mnie ocali.

— — — — —

Czuje się człowieka boleśnie doświadczonego w najpiękniejszej sile wieku chorobą, na którą nie było dla niego żadnego ratunku. Tego samego człowieka, co ustami Odysa wypowie dogłębną swoją troskę: „Nikt żywy w kraj młodości raz drugi nie wraca.“ Ale ma on i inną świadomość swej osobowości. Mówi o tem Rapsod - Wyspiański w *Skałce:*

Na jedną chwilę sięgnę dusz
i duchem walkę stoczę.

— — — —

Narodu pieśń, narodu śpiew
i myśl i serce tkliwe
i wszystek ból i żal i gniew
w krwi mojej płyną żywe.

— — — — —

Rapsod to przedstawiciel świata rusalnego. W liście do Marji Krzymuskiej, dziękując za obszerną recenzję o *Legendzie,* objaśniając jej pewne szczegóły, pisał Wyspiański: „Wanda jest córką Kraka i Wiślany, i dlatego jest „rusalną“. „Zadumałem się przy tem objaśnieniu — mówi Boy-Żeleński. — Ujrzałem jakby błysk światła. A on? A Wyspiański? Czyż on nie jest *rusalny*? Czy nie możnaby sobie wyobrazić, że stary rzeźbiarz Wyspiański, jeden z owych poetów w duszy którzy lubią zajrzeć do kieliszka, zabłąkał się pewnej nocy na brzeg Wisły i tam spłodził

syna z rusałką czy wodnicą? Gdyby ta hipoteza miała cień uprawnienia naukowego, wiele rzeczy stałoby się nam jasne w tym najdziwniejszym z ludzi, jakim był Stanisław Wyspiański. Z wieloma poetami obcowałem w druku, z niektórymi osobiście, ale nigdy nie miałem tego uczucia co wobec Wyspiańskiego, mianowicie że to było *coś* zupełnie inaczej stworzonego od wszystkich innych ludzi. Już teraz wiem. On jest rusalny. Stąd jego stosunek do roślin, do kwiatów, z któremi łączy go związek najwyraźniej osobisty (może jacy krewni?), stosunek do świata duchów, do świata tych wodnic i rusałek: to nie poetycki aparat, to rzeczywistość. Bo co my wiemy o świecie? Wyobraźmy sobie (a można to sobie wyobrazić doskonale), że tak samo jak zdarzają się między nami t. zw. *medja,* otoczone światem zjaw, tak samo dawniej mogły być całe plemiona ludzi, którzy nie zatracili jeszcze tych właściwości: w takim razie czyż świat ów, który przetrwał w legendzie, świat wodnic, rusałek, dziwożon, czyż nie był rzeczywistością? Bo wszak *rzeczywistość* to to, co widzi *większość ludzi:* system niemal parlamentarny. Wyspiański był rusalny: mam na to jeszcze jeden dowód. W życiu, w twórczości był on ascetą; nie czuł kobiety, kobieta prawie że nie istnieje dla niego. A teraz weźmy, jaka fala potężnej zmysłowości idzie od tych jego zjaw wodnych, od tych rusałek. Na ziemi to świat trudu, walki, pokuty; — tam, w tych falach Wisły, zdławione na ziemi tęsknoty budzą się potężnie i kusząco w zetknięciu z lubieżną falą. Czy to nie spadek poety po matce rusałce? Czyż te piosenki wiślane nie robią wrażenia czegoś nie wymyślonego przezeń, ale słyszanego niegdyś? — I ta *Legenda,* którą uczeni w piśmie określili jako „najsłabsze z dzieł poety", wydała mi się czarująca. Mało który utwór w sposób tak naturalny rzuca pomosty między nami a przyrodą, między życiem indywidualnem a roztopieniem się w wielkiej Jedności; mało który daje tyle melodji, tyle pogrążających w zadumie obrazów. Jest to cudowny „rosół z gwoździa"; gwoździem był mit o Wandzie: rosół się ugotował, gwóźdź można wyrzucić. Co nas obchodzi Wanda? Dla mnie uroczym jest tu sam Wyspiański, który, znalazłszy się w wiślanej fali, w tym świecie, gdzie niema

już żadnych nakazów, obowiązków, w towarzystwie (w duchu mojej hipotezy) swoich miłych kuzyneczek-rusałek, pozwala odtajać sercu, zmysłom, i daje zakwitnąć temu, co całe życie dławił w nim na ziemi „ten trud, co go zabijał...“ To zupełnie nowy Wyspiański; jakże inny od tego, który zabłąkał się na ziemię...“

Ów napół-żartobliwy komentarz Boya-Żeleńskiego lepiej od najuczeńszych wywodów objaśnia pewną stronę artyzmu Wyspiańskiego, wiązaną zazwyczaj z wpływem Wagnera, ale najosobiściej wysnutą z bezpośredniego obcowania z krajobrazem. Mocą potężnej wyobraźni, jakiej ze współczesnych nikt (nawet Miciński) w takim stopniu nie posiadał, a z poprzedników polskich jeden tylko Słowacki przerasta go rozpiętością skali, choć nie emocjonalnością treści, — Wyspiański zaludnił krajobraz legendarnym światem stwor rozmaitych, co powtarzać się będzie zapomocą innego aparatu myślowego, ale w podobny sposób, w całej jego twórczości dramatycznej. W *Legendzie* (a poniekąd jeszcze i w *Bolesławie Śmiałym,* i nawet w *Weselu)* rusalność jest ideą przewodnią dramatu, w którym słowa są tylko muzyczną interpretacją wzruszenia lirycznego. Ale i w niemniej rusalnej *Skałce* znakomicie tu spotęgowany czynnik refleksyjno-filozoficzny, wyraża się zapomocą zupełnie racjonalistycznego poznania. Mówi oto Śmierć:

Jest jeden Prawdy wieczny bieg:
że niemasz życia, krom przez grzech;
jeden jest żywym wieczny los:
wzajemnych zbrodni ważyć cios.

Równocześnie bowiem z balladowym występuje w twórczości Wyspiańskiego czynnik antyczny. Zagadnienie stosunku poety do kultury helleńskiej najkompetentniej i najszczegółowiej przedstawił Tadeusz Sinko (*Antyk Wyspiańskiego,* 1916, II wyd. 1922), który w twórczości Wyspiańskiego widzi wogóle szczyt oddziaływań antyku na literaturę polską. „To słońce, — pisze rzeczony autor (w książce: *Hellada i Roma w Polsce,* 1933) — na którem z innymi bohaterami przebywa duch Wyspiańskiego, to słońce — Homera, sławionego już w wierszyku szkolnym, a towarzyszącego poecie przez całe życie, jako

źródło tylu natchnień greckich". Natchnienia te znalazły wyraz nietylko w tragedjach, czerpanych wprost z motywów klasycznych, ale wogóle w twórczości dramatycznej poety. Nawet w *Skałce,* najmniej zresztą spodziewanie, zjawia się Pandora z mitu Hezjodowego. Jak zaś rychło i głęboko zżył się Wyspiański z antykiem, świadectwem już *Meleager* (1898). Na podstawie szczegółowych zestawień stwierdza Sinko, że tragedja ta „jest antyczna nietylko w przedmiocie i treści, ale także w charakterach, czynach, słowach i tendencji. Wyjątek stanowi Maeterlinckowska scena zakochanej pary". Ale *Meleager* pozwala również jasno wniknąć w postawę Wyspiańskiego na progu jego twórczości dramatycznej.

„Jest to — pisze Stanisław Brzozowski w swem bardzo ciekawem i dogłębnie wnikliwem, niestety nieukończonem, studjum o Wyspiańskim (wyd. pośm. 1912) — utwór tak przejrzysty i logiczny, że czytając go, doznaje się wrażenia analogicznego do tego, jakie pozostawiają w nas przedziwne szkice Patera o Grecji. I analogja nie jest powierzchowna. W tym momencie Wyspiański pozostaje w takim właśnie stosunku do świata, jaki charakteryzuje wytworny estetyzm angielski. Jest to rozumienie cudzych losów. Rozumienie artystyczne, a więc nawskróś jasne, przepojone świadomością. Postacie *Meleagra* stwarzają w naszych oczach los swój własny, my widzimy, jak wyrasta on z ich własnej świadomości i jej granic. Widzimy, jak zabobon Althei, zwolna, nieuchronnie staje się czemś nazewnątrz niej istniejącem. Ona sama nie wie, czy jest to tylko jej wmówienie, czy coś rzeczywistego. Świadomość człowieka jest tylko jego świadomością, poza granicami jej istnieje możność innego życia. To co wydaje się nieuchronnem, koniecznem z punktu widzenia danego stanu świadomości, staje się zbędnem i znikomem dla innych form, innych typów życia. Tragedje nędzy i bezsiły wobec potęg kulturalnych, niweczące nowoczesnego europejczyka, nie byłyby tragicznemi dla entuzjasty ubóstwa z czasów Franciszka z Asyżu, dla indyjskiego fakira. Życie załamuje się w nas w kategorjach i formach naszej świadomości. To co wiemy, co myślimy, co czujemy, to jest nasze przeznaczenie, nasza siła i nasza słabość. W momen-

cie, gdy Althea spaliła ową fatalną głownię, zerwała łącznik pomiędzy synem a sobą, Meleager został sam, tak jak tego pragnął. Miał już tylko siebie i oto widzi, że on sam, cała jego istota zrośnięta jest z tem podłożem, od którego się oderwał, że nie odnajduje w sobie żadnej siły własnej, całe jego ja świadome, to jest cząstka, wynik tego kompleksu życiowego, którego uosobieniem była matka. Nasze myśli zakreślają ścisłe granice, poza któremi niema dla nas życia. Nasze ja to forma, związana tysiącznemi niedostrzegalnemi nićmi z pewną tylko treścią. Aby wyjść poza nie, aby wyjść poza okręg, stwarzany przez naszą własną świadomość, trzeba mieć już w sobie to inne życie. Meleager widzi, że gdy cała jego związana z przeszłością istota spłonęła, zginął on sam cały, pozostała naga możliwość, myśl bezkształtna, która widzi tylko śmierć wszystkiego, co było treścią. Stary Ojneus wskazuje, jak wyzwala się człowiek od przeznaczenia. Obumiera się, obojętnieje się na życie, dojrzewa się dla śmierci i to jest wyjście jedyne. Do pewnego stopnia w chłodnym tym, wyrzeźbionym dramacie Wyspiańskiego jest już cały program jego twórczości: tylko, że świat ten jest dopiero ujrzany, nie przeżyty. Ludzie żyjąc, żyją zawsze w pewnych formach, mają tylko pewne myśli, tylko pewną wolę, pewną wiedzę. Każdy snuje z samego siebie to swoje wewnętrzne fatum, każdy w swojem ja ma zarazem i granice, w których obrębie jedynie rozumie innych, czyny każdego wpadają w życie wewnętrzne innych nie takiemi, jakiemi je chciał mieć sprawca, lecz takiemi, jakiemi czyni je życie wewnętrzne tego, na kogo czyn działa. Rozumiemy właściwie ciągle tylko siebie, zamykamy innych w granicach naszego ja i to ja nasze ciąży, jak los nietylko na nas lecz i na całym świecie z nami współżyjącym. Mamy tu całkowicie konsekwentną immanencję psychologiczną. Snują z siebie ludzie tkankę, w której giną. Kto dzierży jej przęsła, gdzie początek tkaniny, na to nie odpowie żadna z ofiar bezwiednie stwarzanego losu. Pojęcie całkiem nowoczesne: los ludzkości w każdym momencie, to formy życia i myśli, które zdołała ona wypracować. Życie inne, możliwe, lecz nieistniejące i niezłomny kres stawiany przez to, co jest pozaludzkie, zlewają się w jedno. Nikt nie od-

różni nieosiągniętej swobody od pozaludzkiej konieczności, to czem się jest, ciąży zawsze na nas. Ach tak, tak łatwo ucieka się myślą od losu, tak łatwo wyobrazić sobie zamiast Polski współczesnej Indje lub Ateny, przeżyć w myśli zamiast swego dramat Sokratesa, tak łatwo wyobrazić sobie Meleagra Bazarowem (z powieści Turgeniewa: *Ojcowie i Dzieci)*. I czemże dla niego ta głownia? — Związek zerwany z gminą, której miał być dziedzicznym włodarzem. Wyjść poza siebie, to znaczy mieć nagle inną przeszłość, inną krew w żyłach, to znaczy zaginąć, a jednak być. Na wstępie twórczości Wyspiańskiego jest twarde poznanie, że myśl nie zmienia rzeczywistości, może ją poznać, widzieć, rozumieć, ona trwa niezmienna. Ludzie z widowni, kim jesteście wy, którzy patrzycie na chłodną grę życia? Wyście wolni? Od czego? Od losów Meleagra, Atalanty? Patrzycie na nie tacy bezpieczni, spokojni, a wy, wasz los? Co daje wam ten spokój? Ojneus przeczuwa go, on patrzy już na świat tak, jak ma prawo ten patrzyć, kto zbliża się do grobu. Wzięło życie wszystko, co było moje, wyplotło ze mnie całego swoją tkaninę, los cały mój i innych wysnuł się już ze mnie, pozostało to, co wolne już jest od ludzkich losów, bo przestaje być człowiekiem. Ludzie z widowni, twórco dramatu, czy i wasze życie skończone? Wyzwala się człowiek od życia tylko poprzez śmierć! I następny dramat Wyspiańskiego to elegja tęsknoty za życiem".

W tej interpretacji *Meleagra* Brzozowski odsłonił zasadnicze motywy myślowe Wyspiańskiego. Jego poezja przypomina mu — jak pisze dalej — „człowieka, z którego wszystka krew wypłynęła i wsiąka w ziemię bezkształtna. Jest tu bezkrwistość i jakby woń świeżej krwi: bolesne rozdarcie wewnętrzne". Bo, istotnie, twórczość Wyspiańskiego to ciągłe zmaganie się ze sobą, walka o swój los, daremne przezwyciężanie przeszłości, dążenie do swobody i wyzwolenia z pod przemożnego czaru grobów i trupiej martwicy, bój ze śmiercią o życie, „świadectwo — również słowa Brzozowskiego — głębokiej martyrologji duchowej".

Druga zkolei grecka tragedja Wyspiańskiego: *Protesilas i Laodamja* (1899) jest już bardzo zmodernizowaną, nastrojową sceną liryczną na temat miłości aż poza grób.

Natomiast niemal doskonałą transpozycją klasycznego fatalizmu na teren współczesnej wsi polskiej jest *Klątwa* (1899), tragedja wzięta z autentycznego zdarzenia, osnuta na konflikcie księdza i jego nałożnicy z gromadą, na przeciwstawieniu prawa do swobody stanowienia o własnym losie z prawem zbiorowem, spotęgowanem tu nadto przez niewypartą jeszcze siłę zabobonu. Również prawda serc prostych, znakomicie jednak psychologicznie pogłębiona i z przedziwną konsekwencją wyprowadzona z głębi sumienia ludzkiego, stała się wybornem tworzywem następnej tragedji z kroniki życiowej wsi małopolskiej: *Sędziów* (pierwsza redakcja z roku 1900, ostatecznie oprac. i wyd. 1907).

Zwrócił już uwagę Piotr Chmielowski w studjum o Wyspiańskim (1902), które dotąd zachowało rzeczową wartość, a obok uznania dla genjalności dramaturga i oceny czynników jego artyzmu, zawiera też wszystkie później podnoszone zarzuty rewizjonistyczne, — że z dziesięciu pierwszych ogłoszonych przez poetę utworów każdy jest nawskróś oryginalny (mimo widoczne tu i ówdzie ślady obcych wpływów) i każdy jest inny. To samo da się stwierdzić i o następnych utworach. „Co — mówi Chmielowski — przy studjowaniu utworów Wyspiańskiego rzuca się w oczy przedewszystkiem, to zupełne, całkowite wyzwolenie się z pod wszelkich szablonów, przyjętych we współczesnej, czy realistycznej, czy symbolistycznej poezji. Pisał on tak, jakby się trzymał zasady, wygłoszonej przez filozofa XVIII wieku“, Juljana de La Mettrie: „Pisz tak, jakgdybyś sam był we wszechświecie i nie obawiał się wcale ani zawiści, ani przesądów ludzkich“. „Dwie tragedje *(Meleager, Klątwa)* odmienne wątkiem i pojęciem katastrofy tragicznej, jeden rapsod epiczno-liryczny w formie dialogowej *(Legenda)*, jedna scena wspaniała *(Protesilas i Laodamja)*, jedna wielka sytuacja nastrojowa *(Warszawianka)*, jedna rozległa dysputa dramatyzowana *(Lelewel)*, szereg obrazów wzruszających, wstrząsających, wznoszących umysł na wyżyny zawrotne *(Legjon)* i dramat utworzony z cudownej mieszaniny scen realnych i fantazyjnych *(Wesele)*: — oto i w treści i w formie rzeczy nowe, świeże, oryginalne, w których ledwie tu

i ówdzie zabłąka się jakieś dalekie przypomnienie motywów już znanych".

Z utworów tych *Warszawianka* (1898) była debiutem scenicznym autora (26. XI. 1898) i wogóle osiągnęła największą popularność. Rozpoczyna ona cykl dramatów Wyspiańskiego na temat powstania listopadowego, które było dla poety zagadnieniem daremnego przelewu krwi, historycznym terenem doświadczalnym, skąd usiłował wydobyć prawdę rzeczywistości narodowej, co nawet na *Lelewelu* (1899) odbiło się ujemnie. Natomiast, gdy w *Nocy Listopadowej* (1904) przyszedł do głosu i na tym terenie artysta-wizjoner, stworzył znowu dzieło ogromnie sugestywne. Wacław Borowy, który w studjum o tym utworze *(Łazienki a „Noc Listopadowa" Wyspiańskiego)* dał jeden z najwnikliwszych rozbiorów twórczości dramaturga i *Noc Listopadową* wraz z jej motywami antycznemi najściślej topograficznie umiejscowił, po szczegółowym obrachunku składających się na nią czynników, stwierdza, że jest to „dzieło niezwykle oryginalne, o dziwnym a silnym uroku. Raz przeczytane czy wysłuchane ze sceny — dzieło to pozostawia w pamięci trwałe ślady, które przy lada potrąceniu zmieniają się w plastyczne obrazy o charakterystycznej barwie nastrojowej". Jest tu poruszona jedna z najistotniejszych spraw, gdy się ma do czynienia z twórczością Wyspiańskiego: oto jakkolwiek interpretować będziemy jego dzieła, cokolwiek będziemy wyliczać z jego niewątpliwych błędów, które ostatnio bystro zauważył i sumiennie dokumentuje Karol W. Zawodziński *(Na marginesie jubileuszu Wyspiańskiego,* w *Drodze,* 1933, nr. 9) — pozostanie zawsze nieobliczalna, choćby najmniej ważka reszta, która stanowi o nieprzepartym uroku, przesłaniającym pozornie najpoważniejsze, lecz w gruncie rzeczy nikłe grzechy artystyczne. I oto dlaczego dramat Wyspiańskiego, nawet w swych niedociągnięciach czy potknięciach ratowany genjalną siłą ekspresji i oryginalnością swego twórcy, jest nader niebezpieczny, jako wzór do naśladowania. Zaświadcza i Zawodziński, że „można być najbardziej krytycznie względem Wyspiańskiego usposobionym, a przecież ponowne odczytanie *Wyzwolenia,* ujrzenie na scenie *Nocy Listopadowej* zmusza — nie do cofnięcia za-

rzutów, lecz do stwierdzenia, że przecie jest w tem „coś“, jakiś urok zawsze aktywny, jakaś moc suggestywna, jakaś niewiadomo skąd rażąca poezja“. Mówił już zaś Chmielowski o nieopanowanym żywiole wyobraźni, o niedostatku silnego rozmysłu artystycznego, któryby regulował potok natchnienia, o ponoszeniu poety przez dowolność kojarzenia się wyobrażeń, o braku stopniowania i umiaru, o wybujaniu ponad zamiar, torturach zadawanych językowi literackiemu i innych „wadach wypływających ze stylu, bardzo oryginalnego, bardzo świeżego, lecz niezawsze skupionego w sobie, niezawsze wypowiadającego to tylko, co nieodzowne“. Wyspiański — zdaniem tegoż krytyka — „olśnił nas wyobraźnią, przypominającą największych twórców, ale walczył z wyjaśnieniem sobie samemu idei przewodnich“. O tej walce poety z samym sobą wspominano już, a jej przejawami ogromnie znamiennemi są i *Achilleis* (1903) i *Powrót Odysa* (1907), będąc więcej, niż rewizjami *Iljady* i *Odysei* w duchu własnych poglądów na losy bohaterów, epicko-lirycznemi objektywizacjami dramatyzowanemi osobistych doznań życiowych i stanów subjektywnych. W *Nocy Listopadowej*, do której sam poeta naszkicował tak zwaną „część muzyczną“, nieposiadającą zresztą większego znaczenia ani artystycznego, ani interpretacyjnego, dopatrywać się można rozwinięcia na innym planie dziejowym, na innym terenie topograficznym i wogóle w innych wymiarach pojęciowo-wyobrażeniowych, — balladowo-rusalnego czynnika *Legendy*. Słusznie to zauważył Ludwik Eminowicz w swym szkicu z roku 1909, że „bohaterem *Nocy Listopadowej* St. Wyspiańskiego jest właśnie noc listopadowa, a raczej przyroda — a wszystko inne, walki ludzi i bogów są tylko igraszką jej schorzałych pulsów bijących coraz to ciszej w łonie ziemi, konarów i liści“...

Muzyczny punkt wyjścia dramaturgji Wyspiańskiego zaznaczył bodaj pierwszy Stanisław Lack (1876—1909: *Studja o St. Wyspiańskim*, z lat 1903—1908, wyd. zbiorowe opracował Stanisław Pazurkiewicz, 1924), jeden z najwnikliwszych komentatorów poety, bynajmniej — jak się czasem twierdzi — nie zaciemniający jego dzieł, lecz odsłaniający w nich bardzo rozległe i wgłąb sięga-

jące widoki myślowe. Także Adam Grzymała-Siedlecki w swej dotąd podstawowej książce o *Wyspiańskim* (1909, II wyd. 1918) zaznacza dobitnie, że „liryzm wspomnienia jest jedynym niejako realizmem dramatów Wyspiańskiego, jedyną ścisłością zdarzeń. Jeżeli weźmiemy pod uwagę, że klucz do zrozumienia tego realizmu tak często pozostawał przy autorze, to pojąć łatwo, iż całe sceny, całe pasma motywów w tych dramatach pozostać muszą bez pozytywnej egzegezy. — Co więcej, utwory dramatyczne Wyspiańskiego nie zawsze dadzą się powiązać w całość konsekwencji analitycznej. Tak np. akty *Akropolis* nie wynurzają się jeden z drugiego, jako konieczne następstwo dramatyczne, a nawet choćby jako następstwo epiczne. Każdy akt — z punktu widzenia najdowolniejszej nawet estetyki dramatu — jest ogniwem rozerwanego łańcucha. I takich przykładów przytoczyć można więcej. — Jedyną wiążącą konsekwencją w dramatach Wyspiańskiego jest jedność wzruszenia. Wzruszenia twórczego, towarzyszącego powstawaniu dzieła. Każdy akt i każda poszczególna scena powstawały z jednej łzy, jednej i tej samej łzy, z jednego gryzącego uśmiechu, z jednego waloru uczuciowego. I ta „czwarta", liryczna jedność dramatów Wyspiańskiego sprawia, że gdy uczucie słuchacza ujmie jedno z ogniw porwanego łańcucha, łańcuch ten — wbrew prawom fizycznym, wbrew przepisom estetycznym nawet — drgnie cały i ruszy za pierwszem ogniwem". Z ducha muzyki wywodzi też Sinko twórczość Wyspiańskiego, znajdując do tego oparcie w fakcie, że pierwsze próby dramatyczne malarza były librettami operowemi, do których muzykę miał pisać Henryk Opieński. Głębiej uzasadnił Borowy logikę muzyczną *Nocy Listopadowej*. Obecność podłoża muzycznego w dramatach Wyspiańskiego jest przedmiotem ciekawych, szerzej zakrojonych uwag Stefana Srebrnego (w wileńskim *Froncie Teatralnym*, z listopada 1932). „A w tem wysuwaniu na pierwszy plan żywiołu muzyczności — pisze Karol W. Zawodziński w przytoczonem studjum rewizjonistycznem — jest Wyspiański nieodrodnym synem swojej epoki: niedarmo w czasie jego pobytu w Paryżu, w szczytowej fazie symbolizmu, grzmiało wśród poetów hasło Verlaine'a: *„de la*

musique avant toute chose!" Ale co do drogi wcielenia tego żywiołu muzyczności w materjał sztuk innych niż muzyka, Wyspiański jest zupełnie oryginalny; i tu gdzieś tkwi niezaprzeczalna magja jego dzieła. — Magja ta zresztą może zbyt wąsko byłaby ujęta metaforycznem określeniem „muzyki"; może stać się to przyczyną poszukiwania zbyt dokładnych analogij z określoną i realną sztuką dźwięków. Ta „pieśń brzmiąca na dnie dzieła" ostatecznie daje się utożsamić w swem oddziaływaniu z najczystszą esencją liryzmu".

Najszerzej pojętą logiką kompozycji muzycznej są też wewnętrznie powiązane sceny dramatyczne *Legjonu* (1900), który już Wilhelm Feldman (1905) nazwał „oratorjum, z uczuciem religijnem wyśpiewanym hymnem męczenników idących na stos", a Boy-Żeleński (1932) — „wielką mszą żałobną, obejmującą, w olbrzymiem rozpięciu, całą pasję polskiego męczeństwa, polskiej daremności".

Wraz ze wzmagającą się falą żywiołu muzyczności potęguje się charakter wizjonerski, który stanowi o niezwykłej sugestywności *Legjonu,* a po przejściowym napół realistycznym umiarze *Wesela* (1901), poprzez *Wyzwolenie* (1902) *i Noc Listopadową,* rozrasta się do niesamowitych rozmiarów w *Akropolis* (1904), osiągając tu szczytowy punkt możliwości inscenizacyjnych. W twórczości Wyspiańskiego arcydziełem artysty, przez swój umiar właśnie, pozostało *Wesele*, wogóle i najdojrzalszy i najoryginalniejszy jego utwór dramatyczny, którego wystawienie na scenie krakowskiej (16. III. 1901) było nieznaną pozatem w dziejach teatru polskiego rewelacją. W artykule p. t. *Wielki poeta,* drukowanym w *Tygodniku Illustrowanym* na wiosnę 1901, czyli bezpośrednio po premjerze, napisał Kazimierz Tetmajer: „Wyspiański uderzył naród w serce i naród sercem mu odpowiedział".

Do teatru Wyspiańskiego komentarzem najlepszym i najautentyczniejszym są własne rozważania poety na temat szekspirowskiego *Hamleta* (1905). Co mówi nasz poeta o Szekspirze, tyczy się przedewszystkiem własnej postawy twórczej Wyspiańskiego. Już na wstępie tego studjum wprowadza nas autor w jedno z najistotniejszych

zagadnień swego teatru. Sprawa roli terenu rzeczywistego w budowie dramatu szekspirowskiego jest podstawową dla dramaturgji Wyspiańskiego. Tem znamienniejszy jeszcze jest pod tym względem ustęp o budowie tragedji, jako artystycznie jedynym momencie rozstrzygającym, gdy natomiast charaktery osób nic tu nie znaczą. Teren i budowa — do czego równoleżnikami myślowemi: naród i idea — są zasadniczemi składnikami formy i treści w teatrze Wyspiańskiego. Z nich wyrasta konstrukcja artystyczna, której współczynnikiem jest stale myśl, wypływająca z bezpośredniej a niezmiernie żywej wrażliwości na świat realny, ale zarazem sięgająca do dna zjawisk, aby zrozumieć ich potrzebę, sens i celowość. Warunkiem, bez którego byłaby niewykonalna budowa ani tembardziej nadbudowa, jest teren rzeczywistości. Przykładem najbardziej typowym *Skałka,* ale również Wisła podwawelska w *Legendzie,* chałupa bronowicka w *Weselu,* deski teatru krakowskiego w *Wyzwoleniu,* katedra wawelska w *Akropolis,* czy Łazienki warszawskie w *Nocy Listopadowej.* Ów istotny związek wizji scenicznej z rzeczywistym terenem akcji da się nawet rozszerzyć, zwłaszcza przy *Weselu* i *Wyzwoleniu* na wprowadzone do dramatów postaci, wogóle zaś na całą twórczość Wyspiańskiego, a to w tem znaczeniu, że jej terenem była zawsze współczesna poecie rzeczywistość narodowa, w której rozgrywały się własne jego losy. Jest to właśnie źródłem patosu patrjotycznego, którego natężenie, doprowadzone do najwyższych akcentów szyderstwa w *Weselu,* osobistego bólu w *Wyzwoleniu* i wiary w *Akropolis,* a dające się porównać jedynie z III częścią *Dziadów* mickiewiczowskich, — wywołuje w teatrze ów moment dionizyjskiej ekstazy, przez co magja scenicznego czaru najpotężniej widownię zniewala.

W *Weselu* żywioł muzyczności Wyspiańskiego został najdoskonalej zharmonizowany we wszystkich czynnikach ekspresji artystycznej, składających się na jednolicie skomponowaną i równomiernie zagospodarowaną całość. Nigdzie już więcej nie osiągnął poeta tych co w *Weselu,* wyżyn oryginalnego artyzmu. Jest to obojętne, czy wzorem budowy scenicznej była tu ludowa szopka

krakowska, czy z własnej wyobraźni, podświadomie tylko zasilanej zasobem dawniej zapamiętanym, stworzył poeta swój sen o rzeczywistości polskiej w ramach prymitywu, wzniesionego na stopień dojrzałego artyzmu, lecz stwierdzić trzeba, że największym czynnikiem sugestywności *Wesela* jest właśnie prostota. Niema tu żadnego powodu do nawiązywania z mickiewiczowską ideą słowiańskiego dramatu przyszłości. *Wesele* nic z tym programem nie ma wspólnego, ani też z *Dziadami* czy *Nieboską Komedją.* Jedyne wyraźniejsze ślady pokrewieństwa niektórych pomysłów artystycznych wskazać można w *Balladynie,* aczkolwiek ważniejsze reminiscencje treściowe znaleźć można i w *Dziadach,* i w *Śnie srebrnym Salomei,* i w *Księdzu Marku* i w różnych innych utworach, przytem nietylko u wielkich poetów, bo i u pomniejszych. Są one jednak równie nikłe i nieważkie, jak podobieństwo — co też już podnoszono — Chrystusa-Apolla w *Akropolis* a w *Juljanie Apostacie* Ibsena. *Wesele* jest arcydziełem dramatu i teatru jedynem, nienaśladowanem i niepowtarzalnem. Przypomnieć tu warto słowa Stanisława Lacka: „Wyspiański nie poto pisał *Wesele,* żebyście wy potem pisali *Pogrzeb* (bezwartościowa próba ironizującego naśladownictwa *Wesela* przez Kazimierza Laskowskiego (Ela), 1902), napisał zaś poto, żeby się to już nigdy nie mogło stać ani powtórzyć". Z ducha *Wesela,* ale w każdym wypadku zupełnie inaczej i od siebie niezależne, powstały następnie dwie powieściowe wizje rzeczywistości polskiej: *Ozimina* Berenta i *Mateusz Bigda* Kadena-Bandrowskiego. To są również krajobrazy społeczne, jak i krajobrazem społecznym jest *Wesele.*

Wesele stało się odrazu przedmiotem rozlicznych dociekań komentatorskich. W utworze łatwo zrozumiałym, jeśli go brać poprostu, jak się własnem wrażeniem odczuwa, doszukiwano się zagadek, potoczyła się lawa rozwiązań. Karykaturalnym objawem tej plątaniny rebusów była broszurka Jerzego Zwidlicza o *Symbolach politycznych w „Weselu"* (1919), z którą mierzyć się może tylko jeszcze Bronisława Rakowieckiego: *Komentarz prawnika do prologu (sceny I) dramatu Noc Listopadowa Stanisława Wyspiańskiego* (1931), ale — mimo znaczne

różnice poziomu — pokrewnemi zjawiskami są też: Adama Łady Cybulskiego: *Z mroku jaśniejące słowo* (1922, nowe wyd. 1931), Stanisława Szczutowskiego: *Nad głębiami „Wesela“* (1932), Eugenjusza Kucharskiego: *Wernyhora i złoty róg* (1932). Z ostatnich na ten temat rozważań najwięcej mieli do powiedzenia Rajmund Bergel (*Dramat widmowy w „Weselu“ Wyspiańskiego,* 1931) i Stanisław Cywiński (*Symbolika „Wesela“,* 1931), najlepszą zaś odprawę podejmowanej przez wielu współczesnych krytyków „syzyfowej pracy, ażeby na polu ścisłej logiki rozwiązać zagadnienie, jak Wyspiański pojmował treść *Wesela“,* — dał Karol Hubert Rostworowski (w artykule druk. w *Ilustr. Kuryerze Codziennym,* 1933, nr. 12). Świadectwo poety o poecie okazało się w danym wypadku najbardziej miarodajne.

„Utwór ten — pisze: *Jeszcze o „Weselu“* K. H. Rostworowski — nosi wybitne piętno doraźności natchnienia. Jestem najgłębiej przekonany, że Wyspiański jadąc do Bronowic jako weselny gość Lucjana Rydla, ani nawet nie przypuszczał, co z tej jazdy wyniknie. Dopiero gdy zobaczył, co się tam działo, a przedewszystkiem gdy usłyszał, co się tam „gadało“, uderzył w jego artystyczny mózg i w jego patrjotyczne serce piorun z jasnego nieba: ówczesna krakowska rzeczywistość, która (tak to u poetów bywa) natychmiastowo przeistoczyła się w rzeczywistość całej Polski. — Ale podobno Wyspiański miewał na ustach osławiony, niesamowity uśmieszek. Ten uśmieszek (sądząc po *Weselu)* był wewnętrznym, gorzkim uśmiechem gorąco czującego, koturnowego tragi-satyryka. Stąd pochodzi odrębność, bezwzględna nowość i potężna moc *Wesela.* Jest ono upiornem, nie przesadzę mówiąc bezlitosnem chłostaniem ludzi, w których gronie Wyspiański się obracał i których (tak to u poetów bywa) uznał za przedstawicieli ogółu społeczeństwa. Dziennikarz, to nie ten lub ów redaktor tego lub owego pisma — to polskie dziennikarstwo. Gospodarz to nie ten lub ów „pan Włodzimierz“ — to „praca polska wśród ludu“, której w chwili „czynu“ trzeba przypominać, co to obiecywała „zdziałać“ i w imię czego niosła nie „pochodnię“, ale, jak się okazuje, kopcący ka-

ganek oświaty. Radczyni i jej córki to nie ta lub owa burżuazyjna rodzina, ale polskie miasta bratające się łaskawie z polską wsią, gwoli „powrotu do natury“ i nowych, erotycznych dreszczyków, które pod pozorami „że te panny to nas chcom“, kryją nagą prawdę, „że tak one ino kpiom“. Poeta to nie ten lub ów poeta, ale poezja polska pławiąca się w sztuce dla sztuki, więc pozbawiona pierwiastków wieszczych i oderwana od narodowego bytu. W ten sposób moglibyśmy przełożyć na język satyry wszystkie „cielesne“ osoby dramatu, z wyjątkiem jednego jedynego Czepca. W nim widzi Wyspiański uświadomionego chłopa, gotowego do pójścia za nowym Kościuszką. Ale już Jasiek, drużba — przedstawiciel młodego chłopskiego pokolenia, któremu dostaje się w rękę „złoty róg“, ponieważ (zgodnie z duchem ówczesnej epoki) miało być budowniczym odrodzonej Polski, jako że mając „coś z króla Piasta, chłop potęgą jest i basta“ — już ten Jasiek dostaje cięgi nad cięgami: „bez tę czapkę z pawich piór“ partaczy swoją „dziwnie osobliwą“ chwilę dziejową a zostaje mu się „ino sznur“, czyli dalsze trwanie w duchowej niewoli i bierności. Że tak jest a nie inaczej, świadczy o tem każda scena, każda sytuacja, każde zdanie i groźnie satyryczny nastrój świata żywych ludzi. — Ale od Wyspiańskiego satyryka przejdźmy do Wyspiańskiego tragika. Gdzie go szukać? Odpowiedź zdaje mi się jedna: w świecie duchów. Tam satyra milknie, tam zaczyna się dramat. W czasie tworzenia postaci Stańczyka, Zawiszy Czarnego, Szeli, wreszcie Wernyhory niesamowity uśmieszek znika z ust Wyspiańskiego, a zaczyna się powaga niezamącona ani jednym zgrzytem. Więcej. Zaczyna się podciąganie małych ludzi do wielkich zagadnień, podciąganie tak silne, że nawet małość uderza w fałszywe, lecz najwyższe tony. A duchy? — „Puszczyku! zgrałeś się przy zielonym stoliku“ — odpowiada Stańczyk na wybuch szczerej, lecz zabagnionej frazeologją boleści dziennikarza. Żelazną dłonią chwyta Zawisza Czarny Poetę, gdy wymyka mu się z rąk jak piskorz. Szela pragnie „gębę myć, suknie prać“, gdy stary, pamiętny rzezi dziad wspomina jego krwawe czyny. Wernyhora twardo za-

trzymuje Gospodarza, gdy on, „przywódca ludu“, ogląda się za żoną w alkierzu, zamiast poznać odrazu, że tu o „Sprawę“ idzie. Wreszcie końcowa scena: Kto żyw „tęży słuch“, obudzony i chwilowo odrodzony wielkim rachunkiem narodowego sumienia, którego treścią jest cały drugi akt *Wesela,* akt walki Ducha z ciałem. — Dlatego wydaje mi się mylnem twierdzenie, że „duchowe“ osoby dramatu są przywidzeniami weselników i że sam Wyspiański uważał je za fikcje, albo że te osoby są z piekła rodem i schodzą się jedynie po to, ażeby — po omamieniu żywych ludzi umarłą, romantyczną przeszłością — wykazać im bezpłodność ich śmiesznie i dziecinnie pojętego „czynu“ (kosynierzy, marsz na Warszawę i t. d.), a potem puścić ich w taniec, czyli w trzeźwą rzeczywistość, której symbolem jest... Chochoł. — Co się tyczy pierwszej tezy, uważam ją za błędną, ponieważ wówczas i kaduceus, rzucony pod nogi dziennikarza, i opowiadanie Staszka o koniu Wernyhory, i złota podkowa, znaleziona przez tegoż Staszka, i złoty róg, brany w rękę przez Jaśka, wreszcie cały trzeci akt: ci chłopi z kosami na sztorc, te „tłumy luda“, widziane przez okno, to tężenie słuchu, ta rozpacz Jaśka, gdy widzi, że nie może obudzić zasłuchanych weselników — jednem słowem, ten wspaniały finał nie miałby najmniejszego sensu. — Wszak jest rzeczą wykluczoną, żeby czyjeś przywidzenia udzielały się ludziom nieobecnym. Staszek wie o Wernyhorze tylko tyle, że robił „strasznie pańskie miny“ i że jego koń był taki siarczysty, że aż ogniem ział. Gospodyni wie o złotej podkowie tylko tyle, że „szczęście trza szanować“ i chować do skrzyni. A ci chłopi za sceną? Ten tłum gotowy do walki i zwerbowany przez Jaśka? Też przywidzenie? Czyje? Gospodarza? — Byłoby to możliwe pod warunkiem, że w trzecim akcie śni mu się, iż jest obudzony i dalej śni nietylko trzeci akt, ale wogóle całą sztukę. Bo jakżeż jego „przywidzenie“ mogłoby się udzielić na jawie reszcie towarzystwa? A jeśli nie na jawie, to Gospodarz powinien był zasnąć w pierwszym akcie, w czasie żartobliwego zapraszania Chochoła na wesele przez Państwa Młodych. Skoro zaś nie zasnął, musimy teorję indywi-

dualnych przywidzeń przekreślić, a na ich miejsce przywrócić tradycjonalne pojawianie się duchów na scenie, wywołanych przez „to, co się komu w duszy śni“, a o czem tem piękniej się „gada“ im więcej spirytusu *flatuje ubi vult*. — W *Weselu* stosunek Wyspiańskiego do duchów jest identyczny jak stosunek Mickiewicza w *Dziadach* (np. duch Złego Pana i Branickiego). One są, one działają i dają „znaki“, ażeby w ich rzeczywistość uwierzono. Zarówno kaduceus, jak podkowa i złoty róg, są materjalnemi dowodami istnienia niematerjalnych potęg. *Wesele* oczyszczone z metafizyki, pojętej jako transcendentalna rzeczywistość, staje się niedorzecznością. Bo w stosunku do Wyspiańskiego należy, mojem zdaniem, pamiętać, że jego twórczość jest wspaniałym gmachem na polu psychologiczno-metafizycznem, rozebrana zaś i przeniesiona na pole czystej logiki, zamienia się w bezkształtną kupę luźnych cegieł. Rektor (Józef) Mehoffer słusznie nazwał Wyspiańskiego Zjawiskiem. Kto chce go mierzyć miarą ścisłego rozumowania, ten, o ile jest szczery i odważny, na każdym kroku potknie się o treściowe i formalne nonsensy. — Naprzykład: Chochoł wchodzi do izby, w której niema nikogo oprócz małej Isi, zamiatającej podłogę. Wchodzi i zaczyna gadać. A cóż mała Isia? Przecież nawet stary chłop powinien oszaleć ze strachu! Tymczasem mała Isia nietylko nie szaleje, ale nawet zaczyna walić Chochoła miotłą i wygania go „na pole“. Albo: czyż pytanie Chochoła: „kto mnie wołał, czego chciał“, zwrócone do małej Isi, nie jest co najmniej naiwne? Albo zwyczajny „śmieć“, albo pierwszy nadprzyrodzony gość. Jeżeli śmieć, to powinien nie ruszać się z ogrodu. Jeżeli zaś nadprzyrodzony gość, to powinien być lepiej poinformowany od Isi, tem bardziej, że choćby potem występuje w roli jasnowidza, gotującego ścieżki dalszym dziwom. — Ale to wszystko drobnostki. Dopiero trzeci akt zaczyna się sypać na dobre: Kim jest ten Jasiek, od którego czapki zależy los rozbudzonej, uzbrojonej i tężącej słuch Polski? Narzędziem szatana? A czemże jest ten złoty róg? Sztuczką djabelską? Przypuśćmy. W takim razie djabeł wysyła Wernyhorę i Ska i namawia do „Czynu“ przez wielkie „C“. W ja-

kim celu? Żeby wykazać, że ten „Czyn“ jest niedorzecznością? Więc poco drugi akt? Poco besztanie „małych“ ludzi, skoro ich małość jest właśnie tem, czego Polsce potrzeba? — A jeśli złoty róg jest darem nieba, to czemu niebo natchnęło Gospodarza, żeby ten nieoceniony skarb oddawał w ręce głuptasa a nie np. Czepca? No a Chochoł? Czemże on jest? Na wcielenie zła — za głupi, a na słomiany wiecheć — stanowczo za mądry. A strona formalna? (Czerpię z innej beczki, bo nie mam *Wesela* pod ręką). Czyż wolno mówić: „Im bliższy wiedzy, tem *daleki*“? Albo: „*Na zdruzgotany głaz* kasztelu Bóg *wpisał* swoje prawa“? — I tak możnaby kręcić *Weselem* (gdzie podobnych licencyj jest moc), jak szewc kopytem. — Natomiast kto ścisłe rozumowanie odrzuci precz i przyjmie zasadę Goethego: „*Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichters Lande gehen*“ — kto postara się czuć sercem Wyspiańskiego, myśleć jego myślą, wierzyć jego wiarą i dać się unosić na skrzydłach jego nieokiełzanej fantazji, ten w jego „grzechach“ przeciw ścisłej logice ujrzy prawdę artystyczną, psychologiczną, historyczną, a poza tem jakiś potężny i nieprzeparty urok brzmienia. W obcowaniu z nim nie można być myślicielem, trzeba być wizjonerem. W przeciwnym razie musi się wyłapywać formalne „ino pchy“, treściowo zaś musi się zmieniać (co niezawodnie i ja robię) szczere złoto szczerej poezji na bilon mniej lub więcej wartościowych teoryj, dostosowanych do osobistych widzimisiów i służących najczęściej osobistym celom. — Twierdzeniu o zjawach z piekła rodem i o Chochole w roli „trzeźwej rzeczywistości“ poświęcę tylko parę słów. Gdyby istotnie tak być miało, to Wyspiański byłby napisał *Wesele* chyba po pijanemu, a po wytrzeźwieniu wrzuciłby je do pieca, gdyż był apostołem powstania, l u d o w e g o p o w s t a n i a, w którego skuteczność wierzył, do którego swój naród nawoływał, a tych, którzy jego głosu nie słuchają, skazywał na „drugi czar“: na kręcenie się w kółko przy akompanjamencie groźnych słów i sennej melodji, granej przez „martwicę-Chochoła“ na martwych jak on patykach“.

Taka jest najbardziej autorytatywna (choć, oczywiście, nie idealna) interpretacja symboliki *Wesela*, utworu,

w którym poeta z przedziwną magją artyzmu dokonał zbratania cudowności z realną oczywistością. Zjawisko najściślej nawiązujące do tradycyj romantyzmu, co i w zagranicznym neoromantyzmie miało za sobą przykład nietylko w Hauptmannie, zostało zaś przez Wyspiańskiego postawione z tą właściwą mu „rusalnością“, jakiej nie posiadał nikt z jego współczesnych w Polsce, a poza Polską może jeszcze irlandzki symbolista J. M. Synge (1871—1909). Od czasów wielkiej poezji romantycznej aż po dzień dzisiejszy *Wesele* najgłębiej też zapadło w ogólną świadomość i pamięć narodu, a choć zmieniła się dola zbiorowa, nie utraciło nic ze swego „czaru“, którym nadal działa ze sceny.

Wyzwolenie (którego tytułowe podobieństwo ze *Zwolonem* Norwida nie jest może bez znaczenia) było przedewszystkiem obrazem własnego zmagania się poety z trapiącemi go zagadnieniami. Nie szukać tu dokładnie sprecyzowanych poglądów, któreby można ująć w systematyczny wykład. Cały akt drugi, będący udramatyzowaniem wielkiego monologu, jest przesycony nawałem tłoczących się myśli, częstokroć sprzecznych lub ledwo zaznaczonych, bez bliższego wytłumaczenia. Myśli te są połączone znowu tylko jednością wzruszeniowego napięcia. Podziw zaś wzbudza, że ta bardzo długa dysputa poety z samym sobą okazała się ogromnie sceniczną, że właśnie rozmowy Konrada z Maskami zajmujące cały akt, w którym się nic nie dzieje, tylko myśli, trzymają uwagę widza teatralnego w niesłabnącem zaciekawieniu. Jest to chyba najwięcej uderzający dowód instynktu teatralnego, jaki posiadał Wyspiański w niezwykłym rozmiarze. Również ze stanowiska oceny psychologicznej akt II *Wyzwolenia* przedstawia wyjątkowy objaw inscenizacji przebiegu procesów myślowych w ich niezorganizowanem, dowolnem, lecz najzupełniej naturalnem kojarzeniu się uczuciowem. Jest tu także najlepiej zrealizowany program artystyczny znacznie późniejszego surrealizmu. Zamiaru takiego Wyspiański napewno nie miał, bo *Wyzwolenie*, dla którego bodźcem musiało być opracowanie inscenizacji *Dziadów* Mickiewicza dla teatru krakowskiego (wystaw. 31. X. 1901, tegoż roku wydane w książce), było — jak i *Wesele* —

dziełem doraźnego natchnienia, przyczem — co widoczne z dochowanych rękopisów — najpierw powstał akt II, ukończony 4 stycznia 1902 roku, następnie akt III, a w końcu akt I, napisany w kwietniu tegoż roku. Ta kolejność twórcza nie jest bez znaczenia w związku z osiągniętemi wynikami, skoro się zauważy, że akt III skupia się właściwie w jednej wstrząsającej sytuacji o charakterze wybitnie ekspresjonistycznego wybuchu, akt zaś I, ze sceny najmniej sugestywny, jest już nie krajobrazem społecznym, jak *Wesele*, lecz zbiorowiskiem rozrzuconych grup rzeźbiarskich, wyobrażających różne stany w ich stosunku do polskiej rzeczywistości. W tej ekspozycji tła dramatycznego dla Konrada, mimo mocne fragmenty, nietrudno dostrzec chwilę osłabienia polotu twórczego artysty.

W *Weselu* pragnął Wyspiański społeczeństwem polskiem wstrząsnąć i zatargać. Czar słowa sprawił jednak, że widzowie — zasłuchani w takt muzyki Chochoła — nie zbudzili się, jakby wieszcz tego żądał. Artyzm przesłonił satyrę. Właściwy jej ton arystofanesowy zauważyło niewielu, a pokrewieństwo to wskazał dopiero Sinko, choć o wpływie czy naśladownictwie nie może być pono mowy, skoro Wyspiański greckiego komedjopisarza przed *Weselem* nie znał. Świadectwem zaś współczesnych poecie nieporozumień był także bezimienny pamflet Stanisława Tarnowskiego p. t. *Czyściec Słowackiego* (1903).

Rozdźwięk między zamiarem a skutkiem wydarł z piersi poety okrzyk: „Poezjo precz!!!! jesteś tyranem!!“ — i stał się przyczyną, że na deskach teatru krakowskiego rozegrało się *Wyzwolenie* (wystaw. 28. II. 1903), utwór porównywany dziś z *Sześcioma postaciami* Pirandella, o ileż wszakże potężniejszy. Ale i wtedy nie znalazł Wyspiański swojego chóru, bo go nie było w Polsce, i narazie płonne były wysiłki, aby go wychować, choć twórca w tym właśnie czasie pisanego *Powrotu Odysa* mocno był przekonany, że „w byle kpie, żebraku, — dorwie się do duszy“.

O *Weselu* i *Wyzwoleniu* w wydanej w roku 1903 książce o Wyspiańskim wyraził się Andrzej Niemojewski, że „wyżej wzbić się nie było można w przestwory ode-

rwanej myśli, w atmosferę historjozofji, filozofji społecznej“. Temu sądowi jednego z najwnikliwszych na ów czas komentatorów swoich poeta zaprzeczył, wydając *Akropolis.*

Zgodnie ze zdaniem nowszej krytyki literackiej, *Akropolis* jest „najwyższym wysiłkiem artystycznym“ (Sinko) „renesansowej pełni ducha Wyspiańskiego“ (Kołaczkowski). Że „zasadniczy' pomysł tego dzieła jest najbardziej syntetyczny w całym dorobku twórczym poety“, zauważył już Kotarbiński, który jako ówczesny dyrektor teatru krakowskiego, wyraził się zresztą w liście do poety, iż „pomimo wysokich poetycznych piękności i przymiotów literackich, utwór nie nadaje się do przedstawienia scenicznego“. Wyspiański, oburzony nietylko odmową, ale i rodzajem oceny, odpisał, że „wymawia sobie takie głupie listy i głupie uwagi“ (Kotarbiński: *Pogrobowiec romantyzmu*). Ta wymiana listów jest podwójnie zajmująca: potwierdza ona nam twórczą pewność artysty i jest wymownym przykładem, czem była jego działalność w oczach ogółu, jeśli nawet tak wybitnie inteligentny umysł mógł wtedy urazić wieszcza stosowaniem do jego twórczości miary niewłaściwej. Powodem tego było ubóstwo przeżyć ówczesnego czytelnika, którego pod tym względem nawet porównywać nie można z pokoleniem dzisiejszem, bogatem w doświadczenia lat wojennych, a zwłaszcza — odrodzonego państwa, leżącego wówczas w sferze niemal nieosiągalnych ideałów, kiedy dziś stało się ono naszym chlebem powszednim. Otóż psychika Wyspiańskiego, który rwał więzy niewoli i konieczność odzyskania niepodległości odczuwał wręcz dotykalnie, jest dzisiejszemu naszemu pojmowaniu zupełnie bliska i dlatego utwory jego nie przedstawiają dla nas trudności, piętrzących się przed społeczeństwem ówczesnem.

Już w pierwszej redakcji *Legendy,* wydanej w roku 1897, wyraził Wyspiański, że „skoro minie wiele, — wypłaczą się łzy, — czar górą będzie władać całą — i śpiewać w wichrach ponad skałą — pieśń żywą, pieśń wspaniałą“. Motyw Wawelu, to wydobywanie wątku artystycznego z terenu, aby na ściśle umiejscowionem tle snuć najgłębsze myśli i najodleglejsze tęsknoty, co w utworach

o świętym Stanisławie będzie związane ze *Skałką*, a w *Nocy Listopadowej* zahaczy o Łazienki Stanisławowskie, najsilniej skoncentrował poeta w *Akropolis*, gdzie nawet teorja palingenezy, wypowiedziana w rozmowie Klio z Panną z monumentu Sołtyka, rozszerzy się jakby panteistycznie, w połyskiwaniu Skamandra, „wiślaną świetlącego się falą“. Z tem misterjum „wielkanocnem“, za jakie uważać można Wyspiańskiego pieśń dramatyczną o katedrze na Wawelu, łączy się ideowo wydana w tymże roku 1904-tym *Noc Listopadowa*, przez podobnie w niej brzmiący akord mitu o Korze, nawiasem mówiąc, mitu, którym w kilka lat później Wacław Berent zakończy *Ozimin*ę, osnutą na tle wypadków roku 1905-go. Struna ta żywo drga w napisanym przez Wyspiańskiego na początku tego roku 1905-go hymnie *Veni Creator*, któremu w tym czasie przypisywał poeta znaczenie tak wielkie, że już nawet przygotował oddzielne wydanie tego swego posłania do narodu w chwili, gdy zdawało się, że zrywa on pęta niewoli. Wydania tego Wyspiański zaniechał, a w związku z zawodem, jakim dlań była rewolucja 1905 roku, w drugiem wydaniu *Wyzwolenia* dokonał też znanego skreślenia słów, wiążących nadzieje odrodzenia narodu z czynem robotniczym. Wiemy dziś, o czem wówczas wiedziało niewielu, że mężem Czynu, który już wtedy usiłował urzeczywistnić myśl o niepodległości, był przyszły budowniczy wolnego państwa, Józef Piłsudski. Tak dziś żywa aktualność politycznych poglądów Wyspiańskiego, na co zwrócono uwagę w studjach Stanisława Kolbuszewskiego i Czesława Latawca, znajduje, być może, wyjaśnienie także w nadziejach, jakie musiał poeta łączyć z osobą Piłsudskiego. I oto dlaczego w r. 1904 zdołał on wykrzesać ten szczytowy wyraz swej wiary, jakim jest *Akropolis*.

Na związki *Akropolis* ze *Snem Cezary* i *Przedświtem* Krasińskiego, z *Królem-Duchem* Słowackiego, z *Katedrą na Wawelu* Edmunda Wasilewskiego powoływano się parokrotnie. Nie bez pewnego wpływu mogło tu być i stanowisko duchowego przywódcy, jakie — odsuwając w cień Mickiewicza — zajął Słowacki w obozie ówczesnej Młodej Polski. Z mistycznym okresem twórczości Słowac-

kiego, który — jak wiemy — miał się sam za wcielenie Króla-Ducha, łączy się jaknajściślej Wyspiańskiego teorja palingenezy. W zupełnie odrębny i nawskróś oryginalny sposób znaczy się refleks Słowackiego poprzez całą twórczość Wyspiańskiego, począwszy od *Daniela,* przez rapsody królewskie, dramat o *Bolesławie Śmiałym* i jego przeciwniku Świętym Stanisławie, stosunek poety do Mickiewicza, a w *Akropolis* w naczelnej postaci, Harfiarzu, czyli Królu Dawidzie. Prawie cały akt IV dramatu zajmuje przez niego śpiewany chorał, którego słowa: „tak się za naród mój biedziłem", dostatecznie świadczą, że w pojęciu poety był on wcieleniem Króla-Ducha, a zwrot, iż Samuel go powołał, „by był śpiewakiem na służbie narodu, by Boży śpiewał chorał", jest potwierdzeniem posłannictwa poety. Kiedy Harfiarz, przypominając Bogu słowa zapowiedziane, „że przyjdzie, słowem zbawi, że stąpi na grodzisko, że nas niewolne ułaskawi i zdejmie pośmiewisko", widzi, iż „bliska już chwila" wypełnienia, czujemy wyraźnie, że mówi to nie Król Dawid, lecz Wyspiański.

W historji Jakóba wykazano w *Akropolis* (Kretz-Mirski i Rachwał) wprost dosłowne powtórzenia zwrotów ze Starego Testamentu. Są to jednak oddźwięki mniej istotne, choć ciekawe. Natomiast z Apokalipsą św. Jana *Akropolis* łączy się niemal bezpośrednio, jakby z niej wyrastało to wielkanocne misterjum Zmartwychwstania swą wizjonerską potęgą i nawet kształtem. Już w akcie pierwszym Tempus (Czas) rzuca swoją kosę, wywala drzwi na świat i brata przeszłość z przyszłością. Kilkakrotnie podkreśla poeta, nietylko dla efektu muzycznego, ale przedewszystkiem, aby zaznaczyć apokaliptyczny charakter chwili, że ożywające postaci z posągów katedry Wawelskiej trwają obecnością, zapomniały trumien, nie łkają i nie przeklinają, nie płaczą i nie narzekają, nie wyrzekają i nie szlochają, nie wspominają nic, a tylko kochają i miłują, sercem rosną i gotują się na przyjęcie Zbawiciela.

W akcie II gobeliny katedralne dały poecie sposobność przedstawienia tak bliskiego mu świata bohaterów Iljady, z których obrońca Troi, Hektor, był mu szczególnie drogi. W tę noc radosną pod osłoną Hektorowego „ma-

jestatu woli i majestatu siły“ wolno i Parysowi spokojnie i beztrosko pieścić Helenę. Sceny te, humorem przypominające niektóre rozmowy z I aktu *Wesela*, wprowadził poeta nietylko dla artystycznego odpoczynku, ale zapewne także ze względu na wynikające z jego filozoficznych poglądów skrupuły etyczne. Słuchana przez Priama i Hekubę melodja zegarów wieżowych z różnych epok na dalekich kościołach Krakowa, jeden z najpiękniejszych ustępów lirycznych w całej twórczości poety i zarazem wspaniały wyraz miłości, złożony w hołdzie rodzinnemu miastu, jest nastrojowem dopełnieniem obrazu rodzinnego szczęścia. Szczytowy to wyraz jednego z ważnych motywów w twórczości Wyspiańskiego, którego nazwaćby można także poetą życia rodzinnego.

W historji biblijnej Jakóba powraca motyw, wyrażony przez poetę już w r. 1893 we fragmencie dramatycznym: *Królowa Polskiej Korony*, słowami króla Jana Kazimierza: „Panienko Ty nasza miłościwa! — daj nam tę miłość bratnią, — niech dumy nie będzie w nas płochej, — niech poczujemy się równi — pod glorją Twoją; — daj nam tę wolę, — byśmy wolność nieśli — do chat kmiecych, — niechaj najlichszy rolnik — będzie wolny, przez wolę własną — i niech serdecznym goreje płomieniem — ku Tobie Panno! — Ty nad polską rolą — roztocz promienną miłości zasłonę, — ponad polami — płyń niebiosami, — nad czołem noś polską koronę!“ I tutaj, tym razem na tle społecznem, daje poeta obraz życia rodzinnego. Przypominają się z *Wyzwolenia* znane apostrofy o kobiecie polskiej i scena końcowa aktu II z matką pochyloną nad kolebką dziecka, jeden z najwspanialszych hołdów poetyckich na cześć domowego ogniska.

W rozmowie Aniołów podczas snu Jakóbowego znajdujemy najdosadniejszy wyraz tragizmu, jaki był z głębi duszy płynącą właściwością Wyspiańskiego poglądu na świat. Scena walki Jakóba z Aniołem nasuwa porównanie z IV obrazem późniejszego Kasprowiczowskiego *Marchołta*. Gdy jednak Marchołta zwalcza „Bóg — sam Bóg“, Jakób korzy się wkońcu przed Aniołem, którego miano „Konieczność“. Nie znaczy to, aby Wyspiański zaprzeczał istnieniu Boga, gdyż — jak tego dowodzi niejeden ustęp

w jego twórczości — poeta był głęboko wierzącym chrześcijaninem, ale niemniej bezpośrednie zżycie się ze światem klasycznym kazało mu przyjąć Fatum, jako jeden z zasadniczych momentów jego metafizyki. Podobnie, jak w naukowych dziełach prof. Tadeusza Zielińskiego, spotykamy się u Wyspiańskiego z poetyckiem zespoleniem antyku z chrześcijaństwem.

Akropolis, dramat uniwersalistyczny, taksamo jak *Wesele,* uznane przez prof. Kleinera za realizację późniejszych idei ekspresjonistyczno-unanimistycznych, nie ma bohaterów indywidualnych, bohaterem jest zbiorowość, społeczeństwo, naród, ludzkość. Dramat kończy znak wypełnienia Zakonu, apokaliptyczne: „Jam jest!“ Salwatora-Zbawiciela. Przy brzęku druzgotanych blach trumny Świętego Stanisława, będącej znanym w poezji Wyspiańskiego symbolem martwej przeszłości, wjeżdża na złocistej kwadrydze Chrystus-Apollo, aby odtąd nie mogła powtórzyć się zbrodnia, co dnia w katedrze „męką święcona“. — „A trąby huczą jako działa, — jak ongi na tych polach; — jakby już Polska wszystka wstała, — hej w dawnych swoich dolach. — Jakby już szczęście swoje miała — po wiekach, hej po latach — i klęsk i krzywdy zapomniała — przy dzwonach swoich swatach“.

Wyraził się prof. Windakiewicz w *Dziejach Wawelu* (1925), że *Akropolis* to utwór, „którego nawet zrozumieć nie można bez spoufalenia się z katedrą krakowską“. Uczony, sam pozostając pod urokiem wawelskiej katedry, omylił się. *Akropolis* pojmie każdy Polak, jako pieśń już odrodzonej Ojczyzny, i każdy chrześcijanin, jako choral o Boskiem Zmartwychwstaniu, o wstającym dniu królestwa Niebieskiego na ziemi. Jeśli szczegóły dramatu są dostępne tylko głębszym umysłom, jego idea naczelna przemawia do wszystkich. Jest tajemnicą wielkiej poezji, że symbole, lub raczej — w pojęciu Norwidowem — parabole, różnie wyjaśniając, pozostaje się jednak w zgodzie z zasadniczą intencją ich twórcy. Wyspiański, jak tylko nieliczni, był narodowym, aby być nadnarodowym. W twórczości poety *Akropolis* najszersze ogarnia widnokręgi i najdalsze otwiera perspektywy, tak jak *Wyzwole-*

nie odsłania najgłębsze i najistotniejsze pokłady jego myśli twórczej.

Nieuwieńczone spodziewanym i pożądanym przez przyjaciół poety skutkiem, starania Wyspiańskiego o dyrekcję teatru krakowskiego i związane z tem projekty repertuarowe stały się pośrednio przyczyną zwrotu do tradycyjnego dramatu historycznego, co bliżej uzasadnia Leon Płoszewski w doskonałych swą rzeczowością przedmowach, poprzedzających VI—VIII tomy zbiorowego wydania *Dziel*. Złożony ciężką chorobą, Wyspiański nie ustawał w pracy i oddawał się jej gorączkowo, skoro pozwolił mu jako tako polepszony stan zdrowia. W ostatnim roku życia wydaje drukiem *Cyda, Powrót Odysa* i *Sędziów*, od czerwca do września tegoż 1907-go roku ogłasza w czasopismach krakowskich cztery fragmenty nowego dramatu o *Zygmuncie Auguście*, którego jednak nie zdołał już wykończyć. Ostatnie to jego dzieło, łącznie z fragmentami, jakie nadto pozostały w puściźnie poety rękopiśmiennej, mimo pewne luki, stanowi tak zarysowaną całość, że bez wielkich trudności może być wprowadzone na scenę. Całość ogłosił drukiem Leon Płoszewski dopiero w r. 1930, w dwudziestą trzecią rocznicę zgonu poety. Poza kilku innemi fragmentami, jedyna to całkowita próba wspomnianego zwrotu do realizmu historycznego. Pomysł *Zygmunta Augusta* — jak wiadomo z przekazanych relacyj — powstał z napisanej pierwotnie, jako rzecz odrębna, obecnie VI-tej sceny dramatu, której treścią jest *Zgon Barbary Radziwiłłówny*, inscenizowany przez poetę ściśle według znanego obrazu Simmlera. Scena ta jest wyrazem fatalizmu, ciążącego nad szczęściem doczesnem człowieka. Kończą ją słowa króla, przez chór następnie powtórzeniem podkreślone: „Próżno się cieszysz kto w tym świecie; — kryj twe radoście, twoje gody; — wnet żywe szczęście Śmierć precz zmiecie, — jak oto kwiat ten ścięła młody". Gdy później narastać poczęły nowe sceny, kształtując się w dramat, myśl, zawarta w przytoczonych słowach poety, znalazła wyraz jeszcze wymowniejszy w scenie III, gdzie król, broniąc swego małżeństwa wobec senatorów i posłów sejmowych, mówi: „Chce-

cie ofiary, — żywej chcecie męki? — Niech ją wymierza Bóg, losów świadomy. — Niech człowiek śmiałej nie przykłada ręki, — bo jest we wszystkiem doczesnem znikomy". W dalszym ciągu mowy królewskiej czytamy napisaną odmienną miarą wierszową, głęboko wzruszającą apostrofę, zaczynającą się od słów: „Darmo z losem idziesz w boje"..., zakończoną pełnym wstrząsającego bólu zwrotem: „Iżeś kochał, miej to karą. — Iżeś wierzył, miej to próbą. — Iżeś mierzył, mierz ofiarą. — Żeś pożądał, padaj zgubą. — To jest królestwo twojej roli: — nieszczęście łamie, szczęście boli". Przytoczone wyjątki dostatecznie uzasadniają wniosek, że walka Zygmunta Augusta o prawo do miłości toczy się nietyle z ludźmi, ile z wyższą nad nich ręką Losu, który pokonuje króla sam przez śmierć Barbary, aby — jak można snuć z następnych scen dramatu — przygotować go do innych ślubów, do Unji Lubelskiej w kończącej dramat scenie XII, do ślubów „na wieczyste wspólne znoje, — na wieczyste wspólne życie, — czyli w złym, czy dobrym bycie"... Rzeczywistość zadała kłam wierze poety w slubów tych nierozerwalność, w wizji jednak Wyspiańskiego śluby z Barbarą i śluby z Litwą pozostają w mistycznym związku.* Świętość i nierozerwalność małżeństwa była dla Wyspiańskiego kanonem wiary, który nieraz głosił. Mieścił się on w jego apoteozie życia rodzinnego. Być może zresztą, że z poza niektórych ustępów ostaniego dramatu poety dosluchaćby się można także ech przeżyć osobistych, którym naogół tak niezmiernie rzadko bezpośredni dawał wyraz. Pisząc o *Artyźmie Kochanowskiego* (w *Czasie,* 1930, nr. 130), miałem sposobność zauważyć, iż u Wyspiańskiego nietylko Troja-Wawel ma swe źródło i w *Odprawie posłów greckich,* ale również w jednym z przygodnie skreślonych przez niego listów poetyckich dojrzeć można pokrewieństwo z ostatnią pieśnią księgi II-giej i z psalmem 39-tym Jana Kochanowskiego. *Zygmunt August* dostojnością stylu i charakterem języka utwierdza w przekonaniu, że Wyspiański musiał być gorliwym czytelnikiem Kochanowskiego, że na nim właśnie urabiał pełen wysokiej miary piękna patos słowa, szczerozłotą polszczyznę, której urokowi poddajemy się od pierwszych kart tych scen dramatycznych. Kogo nawet nie wzru-

szy idea dramatu, nie może pozostać obojętnym wobec piękna scen oddzielnych, zwłaszcza początkowych, w których dialogi miłosne Zygmunta z Barbarą tchną czarem o niewolącym wdzięku. I ten czar właśnie sprawia, że z dramatu Wyspiańskiego postać Barbary przemawia silniej i bezpośredniej, niż ze wszystkich innych dotychczasowych prób literackiego jej opracowania.

Wyspiański a Kochanowski — byłby to dość trudny ale nader wdzięczny temat rozprawy doktorskiej. Trudny, bo wymagający dokładnego wżycia się w twórczość obu poetów, tak od siebie odległych rozdziałem czasu, a pozornie różniących się charakterami postawy życiowej. Wdzięczny, bo od pierwszego rzutu oka łatwo jednak spostrzec, że szczytowego przedstawiciela neoromantyzmu polskiego, za jakiego przywykliśmy Wyspiańskiego uważać i jakim jest on niewątpliwie, łączą wcale nieobojętne węzły pokrewieństwa z najwyższym wyrazicielem odrodzenia klasycznego w poezji polskiej. Nie chodzi o t. zw. wpływy literackie, choć już na podstawie pobieżnego porównania wolno przewidywać iż odnajdzie się ich więcej, niż to wyczuwamy, np. czytając *Zygmunta Augusta*. Ani nawet o świadome nawiązywanie do *Odprawy posłów greckich*, o ów fakt, że Kochanowskiemu także „Skamander wiślaną świetlił się falą“. Podobnie jak Kochanowski, Wyspiański zżył się bezpośrednio i ze światem literatury biblijnej i, w stopniu znacznie wyższym, ze światem kultury antycznej. Dla twórcy *Akropolis* zdobiąca ściany katedry wawelskiej, w dalekiej Flandrji dziergana, gobelinowa *Historia Jacobi* była rzeczywistością równie żywą, jak *Psałterz Dawidów* dla jego tłumacza ze złotego wieku Jagiellońskiego. Obaj poeci jednakowo swobodnie wiązali sprawy życia polskiego z mitami klasycznemi.

Mówiąc o Wyspiańskim, zapominać wszakże nie należy, że nietylko kompleks Mickiewicz-Krasiński, lecz bodaj znacznie silniej kompleks Szekspir-Słowacki zaważył na jego rozwoju intelektualno-psychicznym. Zagadnienie Wyspiańskiego, mimo wybitnie indywidualne, a przez to pozornie jednolite piętno twórcze, w całej swej renesansowej pełni i wszechstronności jest zbyt skomplikowane, aby dało się je zamknąć w jakiemkolwiek tradycyjnem ło-

żysku genetycznem. Naodwrót, dla twórcy *Wesela* momentem nadewszystko rozstrzygającym był osobisty, bezpośredni stosunek do życia i jego rzeczywistości. Że zaś myślą ponad swój czas wybiegał, że jak nikt z jego współczesnych czuł się odpowiedzialnym za prawdę, stwarzaną w sztuce, że przy niezmiernie wybujałem bogactwie wyobraźni wizjonerskiej, kierował się niemniej dogłębnie wnikliwym umysłem, że słowem, był Wyspiański równie romantycznie natchnionym poetą, jak i krańcowo realistycznym obserwatorem, że życie przetwarzał w teatr a w teatrze „zwierciadło naturze pokazywał", — dlatego jego dzieła, choć w treści naogół ograniczone do dziejów i świadomości jednego tylko narodu, conajmniej dla narodu tego zachowają na długo tę samą aktualność, jaką dotąd podziwiamy w powszechnym dramacie Szekspira. Przy ocenie naszego poety nie należy zapominać i o tem, że dramaty Wyspiańskiego, od I-go wydania *Legendy* do zgonu twórcy, powstały w krótkim okresie lat dziesięciu, że poeta umarł w młodym wieku lat 38, że zwłaszcza ostatnie lata jego życia były ciężkiem zmaganiem się człowieka z chorobą, której początek sięga roku 1898-go.

Dla Wyspiańskiego, który — mimo bezpośrednie poczucie współczesnej rzeczywistości — tak niezmiernie żywo wrastał w przeszłość historyczną, doba renesansu była też bardzo bliską, na co najłatwiej naprowadzają doświadczenia artysty w dziedzinie sztuk plastycznych, z czem się wiąże i kult dla antyku. W dobie renesansu dostrzegać musiał ów najpiękniejszy rozkwit polskiej rzeczywistości narodowej, której brak był dla twórcy *Wyzwolenia* tragicznem zagadnieniem osobistem. I to była jeszcze jedna droga, która Wyspiańskiego mogła prowadzić do Kochanowskiego. Wspomniano już przygodnie, że Wyspiańskiego wolno nazwać także poetą życia rodzinnego, czyli mianem nadanem Kochanowskiemu przez prof. Stanisława Windakiewicza w jego pięknej książce o poecie czarnoleskim. Na tym właśnie terenie pozostał Wyspiański poetą najmniej romantycznym i najbliższym Kochanowskiemu na całym obszarze artystycznej poezji polskiej.

Jak Wyspiański pojmował rolę miłości w życiu człowieka, świadectwami bezspornemi akt I *Akropolis,* nie-

które sceny *Wesela*, wreszcie apoteoza Heleny-Afrodite w zakończeniu *Achilleis*. Poeta, któremu bohaterem uczuciowo najbliższym był Hektor, a w jego Konradzie nie dojrzymy ani cienia z romantycznej miłości Gustawa, — bynajmniej nie odrzuca erotyzmu. Naodwrót, w żadnym z jego utworów nie znajdziemy ani jednego w tym kierunku przedstawiciela ascetyzmu. Natomiast, gdy w noc Zmartwychwstania budzą się do życia posągi z pomników w katedrze wawelskiej, nabierają rumieńców od kochania. Niby w pogańskie święto wiosny, oddają się całkowicie we władzę bogini miłości. I w *Noc Listopadową* Ares spędza noc miłosną z Joanną, a Kora „czarem miłości zniewolona" z niecierpliwością zdąża w podziemia do pocałunków Orkusa. Są to prawa życia, którym próżno byłoby stawiać tamy. I Jakób biblijny w trzecim akcie *Akropolis*, i *Bolesław Śmiały* z Krasawicą w dramacie, i Parys w *Akropolis* i w *Achilleis*, jednakowo im ulegają. W *Weselu* nie Radczyni to, lecz raczej Klimina ma trzeźwy pogląd na rzecz. Wyrazem zaś miłości romantycznie uduchowionej jest tylko podlotek. U dorosłych jest to uczucie zmysłowe, tego charakteru nie pokrywają żadnemi sztucznemi pozorami, co potwierdza i słuszna uwaga inscenizacyjna Boya-Żeleńskiego do zachowania się Państwa Młodych.

Cała ta wszak gra miłosna, sprowadzona do biologicznego znaczenia, pozbawiona wszelkiej nadbudowy sentymentalnej, ukazana w swej żywiołowej bujności, ma wyższy cel społeczno-etyczny. Dzięki niej powstaje rodzina a przez to obowiązek. Wystarczy wskazać *Klątwę*, aby wejść na właściwy teren. W *Zygmuncie Auguście* wierność małżeńska i nierozerwalność małżeństwa nabierają znaczenia historjozoficzno-mistycznego. Już w *Meleagrze* chór mówi o „harmonji zgody w stadle małżeńskiem, którego równowaga powinna być przykładem dla całego kraju i osady"... *Bolesław Śmiały* w poemacie, kajając się z win, wyrzuca sobie: „żem ja zabył żony, syna, macie"... W *Achilleis*, gdy Achilles występuje w obronie Hektora, tłumaczy go, iż „nad grodowisko ojców wzniósł oręże, — by bronić chaty i żony i dziecka"... Tamże stwierdza Pentesilea: „Mówią, że Hektor życie swoje całe — jednej nie-

wieście ślubował niezłomnie"... Jakich-to ciepłych tonów nabiera mowa Konrada w *Wyzwoleniu,* gdy w zakończeniu aktu z Maskami wspomina „domostwo" swoje. W dalszym zaś ciągu „otwierają się podwoje środkowej ściany w głębi i widać izbę niewielką mieszkalną i drzewko oświetlone i ustrojone, zawieszone u stropu. Nad kolebką pochylona matka ssać daje piersi dzieciątku i kołysze się w takt nuconej półgłosem kolendy, Aniołowie to obstąpili kolebkę chórem"... Pokrewna scena powtarza się w *Achilleis* w domostwie Hektora, na której początku widzimy Andromakę nad kołyską dziecka. We wspomnianej zaś przedtem scenie *Wyzwolenia* mówi Konrad:

Gwiazda zeszła i świeci
nad kolebką dziecięcą
nad miłością zabłysła matczyną.
Światło błysło stuleci,
radość nocy tej święcą:
Gwiazda zeszła nad ŚWIĘTĄ RODZINĄ.

Oto dziecię w kolebce
matka nad niem schylona.
Około niej Anieli?
Dom-że to mój? Mnie żona?
Któż te słowa mi szepce?:
ta z tobą dolę podzieli.

Koniec memu błąkaniu,
koniec mojej udręce.
W czyjem — że to szeptaniu?:
z tą ślubem sprzągniesz ręce...

Potem Hestia błogosławi Konrada i wręcza mu pochodnię płonącą. W objaśnieniu od autora symbol ten znajduje rozwinięcie i komentarz, z którego wspomnieć tu należy, co poeta podkreśla, że pochodnię dał „do ręki kobiecie, co ogniska-ołtarza strzeże". A w *Akropolis* cały już obraz życia rodzinnego przedstawia akt II, w domostwie Priama. Oba te ustępy: z *Wyzwolenia* i *Akropolis,* należą do najpiękniejszych w twórczości poetyckiej Wyspiańskiego. Z dzieł zaś malarza, któż nie pamiętałby obrazów matki karmiącej dziecko.

I oto poeta, który dla zalotów miłosnych — poza *Meleagrem,* gdzie chodzi jednak o boginię, i poza apoteozą również bogini Afrodity, — nie znalazł akcentów romantycznych, aczkolwiek umiał je ubrać w wyraziste kształty poetyckie, jak w I-ym akcie *Akropolis,* — do miłości małżeńskiej wprowadza całą skalę romantycznych pomysłów, i we wczesnej *Laodamji,* i w ostatnim swym utworze: *Zygmuncie Auguście.* Niema jeszcze (tak bardzo palącego) wydania zbiorowego listów Wyspiańskiego, ani też dokładniejszej jego biografji, co pozwoliłoby na ściślejsze ustalenie subjektywnych czynników w twórczości poety. Zachodzą zaś tu doniosłe do charakterystyki psychologiczno-etycznej zagadnienia, jak to np., że sprawa małżeństwa Wyspiańskiego — wedle tych skąpych relacyj, jakie były już publikowane, — ma wygląd dość problematyczny. Tymczasem w wierszach okolicznościowych poety, nieprzeznaczonych do druku a wydrukowanych poza jego wiedzą, spotykamy dwa ustępy, które aż dopominają się o zestawienie czy to z *Zygmuntem Augustem,* czy też z *Protesilasem i Laodamją.* Wiersze te, z listów do Leona Stępowskiego, zdobyły dużą popularność. W pierwszym z nich mówi poeta: „...ślubowałem ślub niewieście, — ...dom stworzyłem jej i sobie — z myślą o jednym wspólnym grobie“. W drugim zaś wzywa: „Niech nikt nad grobem mi nie płacze, — krom jednej mojej żony“... Czy z poza tych słów przebija się uczuciowy liryzm, czy tylko wyraz kultu małżeństwa, jako etyczno-metafizycznego obowiązku, jako ów Mus, któremu na imię Konieczność, o tem rozstrzygnąć mogłaby biografja poety. Do interpretacji jego twórczości sprawa to nieobojętna.

Motywem z życia rodzinnego, który u Wyspiańskiego występuje bodaj najczęściej, a przynajmniej najgłębiej i najszerzej bywa ujęty, jest miłość ojcowska. „Miłość ojcowska, miłość święta“ — temi słowy rozpoczyna żale swe Ksiądz w *Klątwie.* W *Sędziach* stary Samuel korzy się przed prawdą przez miłość do syna Joasa. W poemacie *Bolesław Śmiały* pokutujący raduje się synem i tylko o jego troszczy się dolę: „O dziecię! — dla cię zapomniałem siebie“! W *Meleagrze,* gdy Althea poświęca syna na ołtarzu ambicji rodowej, ojciec daje wyraz równie głę-

bokiej miłości rodzicielskiej i dojmującego bólu ojcowskiego, jak Laokoon i Priam w *Achilleis*. Sytuacja z *Meleagra* znajduje pokrewne rozwinięcie w *Akropolis,* w rozmowie Priama z Hekubą o Hektorze oraz w scenie Priama z Hektorem, ale tu chodzi o losy ojczyzny. Także miłość syna dla ojca odzwierciedla się w twórczości Wyspiańskiego kilkakrotnie: w *Lelewelu,* w *Powrocie Odysa* („choćby taki, jak w śpiewie pieśniarza przeklęty, jeszcze to dla mnie ojciec i pan mój jest święty“, oraz wogóle węzeł tragedji), nawet w komentarzu do *Hamleta,* gdzie scenę z duchem wyjaśnia nasz poeta, jako wyraz tęsknoty i chęć rozmowy. Szekspira ze swym niedawno zmarłym ojcem. Znany jest też ulotny wiersz Wyspiańskiego o własnym ojcu: „U stóp Wawelu miał ojciec pracownię“... I tu znowu przydałyby się bliższe wyjaśnienia biograficzne, z których wiadomo szerzej, że Wyspiański troskliwie opiekował się chorym swym ojcem i zaspakajał nawet wymagania jego nałogu, a matkę stracił wcześnie. Matce (nawet w malarstwie, gdzie p. t. *Macierzyństwo* przedstawia tylko karmicielkę) i wogóle kobiecie nie użycza poeta równie jak ojcu tkliwych i ciepłych tonów miłości rodzicielskiej.

Kobieta w dziełach Wyspiańskiego, poza *Warszawianką,* gdzie jednak Marja wyrasta do wyżyn symbolu ofiary dla miłości ojczyzny, jest albo pokazana zzewnątrz (jak i w przytoczonej scenie z *Wyzwolenia),* albo w świetle raczej ujemnem, jak Althea w *Meleagrze* czy nawet Penelopa w *Powrocie Odysa,* naogół zaś rola jej bywa podrzędna (poza rusalnemi: Wandą w *Legedzie,* Krasawicą w *Bolesławie Śmiałym),* choćby była wierna, jak Hipodamia Achillesowi w *Achilleis,* albo oddana, jak Gospodyni Gospodarzowi w *Weselu.* Odezwał się tu — być może — i wpływ Nietzschego, choćby pośredni, np. przez Przybyszewskiego lub Żuławskiego.

Nie zapoznawał wszak Wyspiański znaczenia kobiety w rodzinie, ale za właściwą i odpowiedzialną głowę rodziny uznawał mężczyznę. Najmocniejszem świadectwem w tej sprawie jest rozmowa Konrada z Maską 12 w *Wyzwoleniu,* do której również mógłby się przydać komen-

tarz biograficzny. Nie trzeba zapominać, czytając tę scenę, że pisał ją poeta w roku 1902, gdy sprawa emancypacji kobiet była jeszcze daleka od obecnej realizacji, aczkolwiek i o tem pamiętać należy, że Kisielewskiego: *W Sieci* wystawiono już parę lat wcześniej. Gorycz oburzenia usprawiedliwiona jest jednak końcowym zwrotem rzeczonej rozmowy. Sprawą bowiem dla Wyspiańskiego najważniejszą, w czem znowu obdarza kobietę rolą budzenia do Sławy, a zarazem i sprawą najbardziej osobistą była rzeczywistość Polski ówczesnej, wyzwolenie jej z okowów niewoli, powołanie „polskiego rządu, bo żaden inny naszych interesów, interesów naszej krwi bronić nie będzie"... I dlatego *Wyzwolenie* nie kończy się obrazem Świętej Rodziny z jej kapłanką Hestią, lecz daremnem biciem w zamknięte mocnym ryglem wrota żelazne.

Dla Wyspiańskiego zaś — jak to wypisał w dedykacji, otwierającej książkę o *Hamlecie,* — teatru „przeznaczeniem, jak dawniej, tak i teraz, było i jest służyć niejako za zwierciadło naturze, pokazywać cnocie, własne jej rysy, złości, żywy jej obraz, a światu i duchowi wieku, postać ich i piętno".

Wspomnianą przy rozbiorze *Akropolis* scenę, gdzie Tempus odrzuca kosę, możnaby interpretować, że czas zawiesza swe prawa, aby stał się cud radosnego zmartwychwstania, aby mogło nastąpić wyzwolenie przez sztukę. Możnaby tu nawiązać do ostatniego tomu powieści Marcelego Prousta: *W pogoni za czasem minionym,* gdzie w przezwyciężeniu czasu przez sztukę wielki pisarz francuski odnalazł zgubiony wątek swej duszy. Ta pod wpływem filozofji Bergsona zbudowana koncepcja twórcza służyć może za komentarz do przytoczonej sceny z dramatu Wyspiańskiego, a myśl poety wiążąc z nowemi prądami myśli zachodniej, potwierdza się, że i nad dziełem Wyspiańskiego czas wstrzymał swe prawa. Wbrew przewidywaniom, jakoby w odrodzonej Polsce twórczość Wyspiańskiego straciła swą aktualność, przekonujemy się, że odkrywamy w niej coraz nową treść i coraz nowe piękno, choćby się nawet równocześnie podważało ten lub ów szczegół artyzmu poety. Zwłaszcza zaś przed teatrem Wy-

spiańskiego, którego pełna realizacja sceniczna dopiero teraz staje się możliwa, otwierają się świeże możliwości i nowe drogi. Jest to kardynalnym obowiązkiem naszych scen, aby dróg tych nie zaniedbano wyzyskać. Zwłaszcza teatr krakowski ma pod tym względem największe przed sobą zadania, ale i najwdzięczniejsze pole.

38.

Historyk nowożytnej tragedji polskiej, Marjan Szyjkowski, stwierdza, że sztuka Szekspira „również staje, obok innych, u kolebki teatru Wyspiańskiego: pierwszej wielkiej i oryginalnej koncepcji dramaturgicznej, którą stwarza duch polski, przygotowany dziełem Słowackiego i Norwida oraz ogarniający syntetycznie cały dotychczasowy dorobek europejskiego dramatu: od Ajschylosa do Maeterlincka i Wagnera“. Wskazawszy w dalszym ciągu tragedję Mieczysława Romanowskiego: *Popiel i Piast*, jako pierwszą u nas szczęśliwą próbę syntezy przesłanek klasycznych i romantycznych, mówi ten sam krytyk, że syntezę tę, której domagano się już na początku XIX wieku, przeprowadził w pełni dopiero genjusz Wyspiańskiego. „W teatrze Wyspiańskiego da się wskazać cały szereg historycznych premis dramaturgji europejskiej (klasycyzm grecki, renesans francuski, romantyzm anglogermański), osadzonych w ramach rdzennie polskich, na stokach Wawelskiego dworca. Wysnuty z legendy i historji, czaru i mocy języka — poraz pierwszy polski „kostjum historyczny“ ukazał się w pełnej harmonji swych właściwości na scenie teatru Wyspiańskiego, wybudowanej z materjałów dostarczonych przez kulturę literacką Europy oraz wiekowy w niej udział polskiej myśli“.

W zwięzłym zarysie historji teatru polskiego Jan Lorentowicz zaznacza, że wprowadzone na scenę przez Józefa Kotarbińskiego utwory Wyspiańskiego „na wiele lat tworzą specjalną atmosferę artystyczną Krakowa“. Dodać tu nadto trzeba, że Wyspiański swemi twórczemi pomysłami inscenizacyjno-dekoracyjnemi mógł był dokonać wielkiego dzieła nowego stylu teatralnego i że ta strona jego artyzmu podziałała zapładniająco na dalszy rozwój polskiej sztuki teatralnej. Bezpośrednim uczniem i na-

stępcą Wyspiańskiego na tem polu stał się zwłaszcza Wincenty Drabik, znakomity malarz-scenograf o skali wizjonerskiej niemniejszej od swego mistrza, którego idee zrealizował i na własnej drodze świetnie rozszerzył. Tymczasem w dziedzinie dramatu, poza próbami naśladowniczemi bez większego znaczenia, poza trudniej uchwytnym wpływem ogólnym, poza łatwiej i częściej widocznemi śladami, świadczącemi, jak silnie działa magja potężnej indywidualności artystycznej, — sztuka Wyspiańskiego nie wytworzyła odrębnej szkoły polskiej. Ryzykownie byłoby twierdzić, że tematyka dramatu Wyspiańskiego, co właśnie najwydatniej rozpowszechniła w świadomości społecznej znaczenie poety, pasowanego na wieszcza państwowości polskiej, zaważyła ujemnie na artystycznem promieniowaniu jego twórczości. Ta bowiem spopularyzowana treść dzieł Wyspiańskiego ogranicza się do nielicznych urywków, przytaczanych aż za często przy najrozmaitszych okazjach przygodnych, ale dla oceny poety, który przedewszystkiem był artystą i sztuce, choć nawet ją przeklinał, nigdy się jednak nie sprzeniewierzył, nie są to rzeczy najistotniejsze. Natomiast silny subjektywizm, jakim przepojona jest cała poezja Wyspiańskiego, utrudniał bezwątpienia jej rolę w sztuce polskiej organizatorską. Psychika Wyspiańskiego o strukturze najidealniej romantycznej odcisnęła się na twórczości poety piętnem tak znaczącem, że — poza nielicznemi wyjątkami, do których należy jednak i *Wesele,* — chcąc wpełni rozumieć i odczuwać jego dzieła, trzeba się najpierw z atmosferą ich oswoić, czyli wniknąć w przenikającego ją ducha osobistego. Nie pomniejsza to wartości bezwzględnej sztuki Wyspiańskiego, ale obniża stopień jej względnego oddziaływania, że środowisko Krakowa wraz z jego poezją grobów, miast ulec szerszej objektywizacji, zostało w swym zlokalizowanym kolorycie wyjaskrawione; że Konradowa walka poety z samym sobą rozegrała się w abstrakcyjnej dla ówczesnej rzeczywistości polskiej sferze miejscowego konfliktu między legendą romantyczną a ideologją krakowskiej szkoły historycznej; że wreszcie motyw śmierci, wciąż obecny w myśli i czuciu beznadziejnie chorego człowieka, rozrósł się do niesamowicie makabrycznej miary. Ale czyn-

niki te równocześnie spotęgowały napięcie tragiczne, a w tych szczęśliwych momentach twórczych, w których artysta zdołał swój żywioł całkowicie ujarzmić, stanowią również o wielkości jego dzieła. Jest to zaś przedewszystkiem dzieło sztuki i właśnie sztuką swoją wzrusza nas i porywa.

Otóż tylko momentem artyzmu zaważył Wyspiański na jedynym w dramacie polskim godnym siebie następcy, którego twórczość, kształtowana zrazu na wzorach naturalistycznych, w najlepszych swych dotąd zdobyczach jest nowem ogniwem syntetyzującem dramat szekspirowski z dramatem klasycznym. Mowa tu o KAROLU HUBERCIE ROSTWOROWSKIM (* 1877), znakomitym przedstawicielu psychologizmu w polskim dramacie ideowym. Jako twórca dramatyczny wybija się on na czoło nieco później, jako poeta działa już od roku 1901 (pierwszy zbiór poezyj, następne poematy od roku 1907), lecz charakterem swej twórczości najściślej się łączy z tą przemianą naturalizmu w psychologizm, którą w powieści polskiej zainicjował Żeromski. Gdy jednak u Żeromskiego, ów w odmienny, niż u Wyspiańskiego, sposób, — przełamywał się romantyzm, Rostworowski, niejako Krasiński naszych czasów, jest raczej uniwersalistą. Uniwersalista to wszakże, niemieszczący się w powojennych formułkach tego prądu, albowiem, jak i Krasiński, i we Francji dziś Claudel, uniwersalista chrześcijański.

„Magnetyczna siła i popularność teatru — pisał w r. 1919 twórca *Judasza* i *Kaliguli* — polega prawdopodobnie na fakcie, iż oglądanie scenicznych dzieł nie jest niczem innem, jak rzutem oka na samego siebie". Rozwijając tę myśl, dodaćby można, że podłożem tragedji jest zawsze zagadnienie etyczne. Sprawa sumienia i rola obowiązku oto zasadnicze wątki tragicznej postawy wobec życia. Człowiek sam z sobą walczy o siebie, t. j. o swój cel w życiu. Rzecz się jednak wikła o tyle, że człowiek nie jest sam, lecz pozostaje w ścisłym związku z otaczającym go światem. Bo w stosunku do samego siebie jedynie istotne byłoby zagadnienie metafizyczne, które również jest węzłem dramatycznym, staje się przyczyną wewnętrznego poczucia tragizmu wobec

losu, ale nie stwarza realnych sytuacyj tragicznych. Terenem tragedji jest bowiem dla człowieka rzeczywistość, którą zastaje. Chęć opanowania lub przyzwyciężenia, słowem, bunt przeciw zastanej rzeczywistości stwarza tragedję. Świadomość irracjonalności istnienia, choć wywołuje wstrząsy tragiczne, nie prowadzi do tragedji. Przedmiotem tragedji musi być realnie postawione zagadnienie etyczne, wynikające ze spotęgowanej emocjonalnie i pogłębionej myślowo woli istnienia, zmagającej się z fatalizmem życia. Załamaniem tragizmu, niby we wklęsłem zwierciadle, jest tragikomedja. Pośrodku postawićby trzeba idealnie pomyślany dramat, jako objektywizację najgłębiej subjektywnej tragedji. Takiemi właśnie dramatami są dwa arcydzieła Rostworowskiego: *Judasz z Kariothu* (1913) i *Kajus Cezar Kaligula* (1917).

Oba te dramaty rozgrywają się w atmosferze tragizmu, doprowadzonego do najwyższego napięcia, ale właściwemi tragedjami nie są. Nie będzie to zapewne pomyłką, jeśli stwierdzimy, że taki wynik pokrywa się w pełni z zamierzeniem twórcy. Rostworowski, podejmując rewizję utartych poglądów na historyczne postaci swych dramatów, chciał je nie rehabilitować, lecz wyjaśnić, nie usprawiedliwić, lecz uczłowieczyć. „Ja przecież... także człowiek!...“ — z dna swej spodlonej duszy wyjękuje Judasz do Kaiphasza. „Tylko człowiek“ — mówi Demetrius nad trupem Kaliguli. Ale nic nadto. Ani Judasz, ani Kaligula, choć zewnętrznie tak bardzo tragiczni, choć wewnętrznie tak silnie poruszeni, nie wznoszą się na wyżyny tragizmu. To było właśnie ich winą, że nie mieli poczucia osobistej odpowiedzialności, że nie dorośli do zadań, które im przypadły w udziale. Judasz, jako człowiek mierny, przeciętny wykładnik tłumu, nie dorósł do apostolstwa, a że nie osiągnął spodziewanych stąd korzyści doczesnych, naodwrót, grożono mu prześladowaniem, więc zdradził z tchórzostwa. Tylko raz jeden zdobywa się on nawet na hardość, gdy postawiony przed starszyzną, uświadamia sobie w pewnej chwili, że jest potrzebny, ale zgromiony przez Kaiphasza, upokarza się natychmiast. Jestto jedno z tych *Strasznych dzieci* (1922), które w swej groteskowej tragifarsie ży-

cia ludzkiego przedstawi Rostworowski, jako bezmyślne lalki kierowane jedynie prymitywnemi potrzebami ciała, aby jednak w końcu dopuścić je także do łaski zbawienia. Zdrada Judasza niema w sobie nic z demonizmu, oparta była na czysto ludzkich rachubach, w swem drobnosklepikarstwie nie rozróżniających spraw ziemi od spraw nieba. „Rehabilitacja“ Judasza w dramacie Rostworowskiego polega na wyrozumiałości dla tajemnicy duszy ludzkiej, dla niezawinionej winy. Dla wypełnienia Zakonu zdrada ta była konieczna, do niej to powołano Judasza, aby apostołował. Czyż odmawiaćby mu miano przebaczenia? Zaiste, nie. Jest właśnie wielkim tryumfem Rostworowskiego, że nie popadając w modną przesadę skrajnego rewizjonizmu, zdołał ocalić duszę człowieka przed potępieniem w sposób czysto ludzki a zarazem głęboko chrześcijański. Dystans zaś, jaki dzieli twórcę od dramatycznego tworzywa, sprawił, że powstało dzieło, którego treść psychologiczna, w swojem ograniczeniu tak skomplikowana, wyczerpana bez reszty w silnie postawionych sytuacjach, zindywidualizowana w żywej, krwią pulsującej postaci, uległa tak doskonałej objektywizacji, że Judasz nie wzbudza w nas wprawdzie współczucia, bo nie było ono przez autora zamierzone, lecz litość nad nędzą ludzkiej niedoli. Jakkolwiek w naszem poczuciu wewnętrznem stać będziemy powyżej Judasza, choćbyśmy byli ponad śnieg wybieleni, w każdym z nas odnajdzie się choć nikły rys wspólnoty ze zdrajcą Chrystusa. Tembardziej z Judaszem, którego Rostworowski dał nam poznać i zrozumieć.

Na swej drodze zgłębiania natury ludzkiej, po Judaszu, stanął Rostworowski wobec zagadnienia Kaliguli, degenerata, neurastenika, psychopaty, z fatalizmu losu władającego Rzymem. W polemice, jaka wywiązała się po premjerze tego utworu w teatrze krakowskim, broniąc się przed wysuniętemi zarzutami, pisał Rostworowski: „Że Kaligula jest niektórym ludziom sympatyczny, to nie moja wina. Że nad Kaligulą większość się lituje, to moja chluba. Bo litości nie trzeba umieszczać tam, gdzie duch spokojny, a umysł na straży godności ludzkiej, ale tam, gdzie brak życiowego dogmatu krwią serdeczną

mózg zalewa, a mózgiem serce oziębia". Na uwagę jednego z krytyków, że po zamordowaniu Kaliguli pozostaje pustka etyczna, Rostworowski dodaje: „tę pustkę etyczną wprowadziłem na scenę przed podniesieniem zasłony," bo — jak autor wyznaje — „osobą dramatu jest etyka chrześcijańska". Ale ta dramatis persona — przeciwnie niż u Wyspiańskiego — nie ma w *Kaliguli* swej personifikacji. Dramat Judasza rozgrywa się w atmosferze wciąż bliskiej obecności Chrystusa. W dramacie Kaliguli nawet jej nie przeczuwamy. Jedynie ze słów Demetriusa, nawiasem mówiąc, dość niezręcznie i sztucznie wprowadzonego do akcji, ale niezbędnego dla wyrażenia idei autora w zakończeniu dramatu, dowiadujemy się, dlaczego postawiono nam przed oczy tę postać tyrana, karykaturę nadczłowieka, gardzącego tłumem, a w swej prawdzie życiowej człowieka chorego, nieodpowiedzialnego za swe czyny, niezdolnego do rządów światem. W całym dramacie zdolnymi do tragicznej postawy wobec życia są jedynie Regulus w swym młodzieńczym heroizmie, którym zniewala Kaligulę, hamletyzującego niekiedy w swej tęsknocie za czynem bohaterskim, oraz Lollia Paulina, działająca pod wpływem wprawdzie czysto zmysłowej, ale bądź co bądź wyzwalającej i oczyszczającej siły miłości. Zresztą cała atmosfera dramatu jest przesiąknięta bezideowością, pozbawioną wszelkiej nadziei, niedopuszczającą choćby nikłej iskierki, coby pozwoliła na myśl o zbawieniu. A jednak, właśnie w Kaliguli znowu odkrywamy żywego, wszystkiemi nerwami drgającego człowieka, typowego przedstawiciela ludzkiej nędzy, tym razem na szczytach hierarchji społecznej. Nie wiem, czy było to świadomym zamiarem autora, aby obok proletarjusza Judasza postawić ten okaz znikczemnienia na przeciwnym biegunie stanowym. Możnaby się powołać na późniejszy przykład Dziadówki i Bogacza w *Miłosierdziu* (1920). Ale ten wybór społecznego stanowiska bohatera dramatu i nadto jego krańcowa patologiczność pozwoliły autorowi rozwinąć, do niebywałej poza Szekspirem miary, mistrzostwo w scenicznem charakteryzowaniu psychiki ludzkiej. Przez to pogłębienie analizy psychologicznej, dokonywanej jakby z chemiczną dokładnością i nieomylno-

ścią, Kaligula nabrał właśnie tych arcyludzkich rysów, które pozwoliły wyrzec także o nim: „tylko człowiek", wywołać w widzu litość nad nędzą życia ludzkiego. Już z powodu *Bratnich dusz* (*Pod górę*, 1910), co również da się powtórzyć o *Echu* (1911) i *Żeglarzach* (1912), wcześniejszych utworach Rostworowskiego, nie dorównywających następnym, ale zajmujących śmiałością w stawianiu zagadnień i w szczegółach zdradzających późniejszego mistrza teatru, zwrócił uwagę Irzykowski, że autor charakteryzuje swe postaci nietyle wypowiadanemi przez nie lub o nich słowami, ile międzypsychicznemi sytuacjami aktorów. Skoro są już odtworzone dane charakterologiczne i wskazany splot stosunków ludzkich w obranem środowisku, jest rzeczą obojętną, jak się potoczy kolej wypadków. Bez względu bowiem na to, czy dopełni się miara losu, nic go już odmienić nie zdoła. Jestto tragiczne poczucie tworzenia się tragedji poza nami, gdy człowiek nie ma możności wyboru, lecz podlega fatalizmowi danej rzeczywistości. Tak jest i z Kaligulą. Jest rzeczą doprawdy obojętną, że spiskowcy zdobyli się wreszcie na morderstwo. Nic się przez to nie zmienia, ani nie staje. Pustka etyczna nie została przezwyciężona. Z polemicznego komentarza dowiadujemy się od autora, że tak być musiało, bo historycznie nie było tu miejsca na wprowadzenie niezasłużonego odkupienia za niezawinione winy. Rostworowski zaś, aż po *Kaligulę* włącznie, stał twardo na terenie realizmu, o tyle tylko stylizując życie w skróty artystyczne, ile wymagały potrzeby wizji teatralnej, aby pogłębiając i rozszerzając obraz oglądanej rzeczywistości, tem wnikliwiej dociekać prawdy człowieka, tem doskonalej wypełniać zadanie sztuki, jako płynące z najistotniejszych, religijnych czy metafizycznych potrzeb i pragnień naszych myśli i uczuć. Nietyle już sztuką słowa, ile raczej sztuką dźwięku, było wprowadzenie równoległego instrumentowania głosów, co autor w *Judaszu* i w *Kaliguli* wykonał w sposób tak dokładnie opracowany w materjale słownym i tak muzycznie sharmonizowany we wskazówkach inscenizacyjnych, że sceny zbiorowe w tych dramatach czynią wrażenie kompozycyj symfonicznych. To podejście do tworzywa od strony czysto

formalnej, dostosowujące pojęciową treść słowa do potrzeb ekspresji słuchowej, na taką miarę i z tem powodzeniem pierwsza i dotychczas najlepsza próba tego rodzaju w literaturze polskiej, to na swój czas niezwykle śmiałe nowatorstwo, przeoczone zresztą przez późniejszych teoretyków polskich t. zw. „nowej sztuki“, pozwoliło Rostworowskiemu rozszerzyć w teatrze rolę tłumów. Wówczas autor nie przewidywał jeszcze, że niebawem tłum stanie się bohaterem dramatu.

Twórczość Rostworowskiego przywykło się wiązać z Wyspiańskim, do którego uczniów autor *Kaliguli* bywa nawet zaliczany. Jestto o tyle słuszne, że Rostworowski wystąpił po Wyspiańskim, więc nie mógł pozostać obojętny dla dzieła największego realizatora polskiego teatru, że nadto łatwo wskazać w dramatach Rostworowskiego reminiscencje słowne i rytmikę wiersza, przejęte od Wyspiańskiego. Są to jednak pokrewieństwa pozorne, ograniczające się do natury formalnej. Choć i pod tym względem zachodzą różnice zasadnicze i poważne, wynikające bodaj stąd, że Wyspiański przyszedł do teatru od malarstwa, Rostworowski od muzyki (co do tego istnieje własne wyznanie autora w książce zbiorowej *Pamięci Wilhelma Feldmana*, 1922). Gdy więc w teatrze Wyspiańskiego panującym czynnikiem estetycznym jest dekoracyjność, u Rostworowskiego na pierwszy plan wysuwa się akustyczność. W pomyśle twórczym bezpośrednio do Wyspiańskiego zbliży się Rostworowski dopiero później, i to przez Mickiewicza, w *Zmartwychwstaniu* (1923), ale utwór ten, choć niesłusznie lekceważony, bo w swoim rodzaju odznaczający się niemałemi zaletami teatralnemi i treściowemi, jednak w rozwoju twórczości autora zajmuje miejsce podrzędne, podobnie jak, z innych już względów, zepsuty przez tendencyjność *Antychryst* (1925). Pozatem, choć już w *Pod górę* zaznacza się obecność akcentów narodowych w myśli autora, choć później wątek ten, nawet poza *Zmartwychwstaniem*, coraz silniej i bezpośredniej odczuwać się daje, Rostworowski mógłby powtórzyć o sobie znany zwrot Kasprowicza o ojczyźnie z *Księgi ubogich*. Nie jest to, jak ktoś zauważył, najbardziej kosmopolityczny poeta polski, bo określenie takie byłoby

wręcz błędne, ale u Rostworowskiego droga myślowa przerzuca się łukiem od człowieka do Boga, granicznemi linjami stykając się tylko, od strony człowieka z narodem, od strony Boga z ludzkością. Nie jest więc Rostworowski pisarzem kosmopolitycznym, bynajmniej, natomiast wolno o nim powiedzieć, że jest ogólnoludzki. Wrażenie to pogłębia nadto fakt, że Rostworowski w swej twórczości rządzi się nie uczuciem, lecz myślą. Myśl to wprawdzie, z poza której przebija serce, ale gdyby nie było we współczesnym dramacie polskim Stan. Ign. Witkiewicza, jego największym intelektualistą wypadłoby nazwać Rostworowskiego. Oto cechy, które i pod względem treści tak bardzo wyodrębniają twórczość Rostworowskiego od twórczości Wyspiańskiego, natomiast spokrewniają ją z twórczością Krasińskiego, nazywanego też „poetą myśli". Z Krasińskim łączy nadto Rostworowskiego głęboka religijność, widoczna już od pierwszego tomu utworów, od zbioru młodzieńczych wierszy p. t. *Tandeta* (1901), dochodząca do pełni świadomego głosu poetyckiego w poemacie *Via Crucis* (1911), wyrażona najsilniej w *Miłosierdziu* i *Strasznych dzieciach*. Oba te utwory, wzajemnie się dopowiadające, stanowiąc najpełniejszy wyraz Rostworowskiego poglądu na świat, są znowu śmiałą próbą nowatorstwa w teatrze. *Miłosierdzie* tematem wiąże się z *Nieboską Komedją* Krasińskiego, powstało zaś z bolesnej zadumy nad rzeczywistością współczesnej chwili dziejowej, z żywego odczucia potrzeby reform społecznych, ale choć napiętnowane niemal bezwzględnym pesymizmem, znajduje rozwiązanie w zaświatowej pielgrzymce do Boga. Podobnie rozstrzyga się tragifarsa życia rodzinnego w *Strasznych dzieciach*. Ale to już nie sprawa etyki chrześcijańskiej, lecz cud łaski Boskiej, uzmysłowienie tej najtrudniejszej tajemnicy wiary katolickiej. Odkupienie nietylko osobników, jak Judasz czy Kaligula, lecz całych mas ludzkich, przedstawionych tu w alegorycznych postaciach bez nazwisk, lecz o nazwach zawodowych czy stanowych. W zakresie formalnym doprowadzenie objawów życia do pojęć abstrakcyjnych, aby je następnie skonkretyzować i uczynić osobami dramatu. Niezwykle trudny i w całości nieosiągalny zamiar tej krańcowej automatyzacji życia

nie mógł być uwieńczony pełnem powodzeniem. Mimo to zarówno *Miłosierdzie* jak *Straszne dzieci* są utworami silnie wzruszającemi widownię, a wprowadzenie w *Miłosierdziu* tłumu jako jedynego aktora zaliczyć wypadnie do najlepszych tego rodzaju zdobyczy w sztuce teatralnej. Nie w dramacie, lecz właśnie w sztuce teatralnej, w której są próbami niemniej śmiałemi i niemniej zajmującemi, niż teatr „czystej formy" Witkiewicza, choć powstały one na zupełnie innej drodze i sięgają wzorów tak odległej tradycji, jak średniowieczne misterja i moralitety.

Rostworowski, przy swej wręcz wyjątkowej jednolitości drogi rozwojowej w dziedzinie myśli, na polu formy dramatycznej wykazuje niespożytą ruchliwość i pomysłowość wyobraźni twórczej. Co dziwniejsze, że pracując nad dramatem z rewolucji francuskiej p. t. *Czerwony marsz,* który — jeśli można sądzić ze znanych fragmentów — będzie nową próbą poszukiwania odrębnej stylizacji teatralnej, równocześnie, niejako na marginesie głównego swego w danej chwili zadania, wydaje dzieło, pomyślane i wykonane w formie wręcz klasycznej tragedji. Po zautomatyzowanych abstrakcjach, po dramatach silnie zabarwionych tendencyjnością poglądów, czerpiąc podnietę z zasłyszanego wypadku rzeczywistej zbrodni, tworzy w *Niespodziance* (1929) realistyczny obraz życia chłopskiego, ujęty w formę tak zwięzłą w akcji i tak plastyczną w posągowości osób, tak nieodwołalną w problematyce i o tak dojrzałym artyzmie, że nie wahano się stwierdzić, iż jestto w klasycznem znaczeniu tragedja matki, najsilniej postawiona i w wyolbrzymiającym skrócie wizji artystycznej najgłębiej ujęta w literaturze powszechnej. Następne dwa utwory: *Przeprowadzka* (1930) i *U mety* (1932), związane z *Niespodzianką* osobami dramatu, są znowu realistycznemi próbami prześwietlenia rzeczywistości współczesnej pod kątem społeczno-etycznym. Przedmiotem eksperymentu, jak to już było w jednym z wcześniejszych utworów Rostworowskiego, jest pięcie się jednostek z ludu *pod górę*, ku wyższym stopniom hierarchji kulturalnej, do czego teren obserwacyjny znacznie się teraz rozszerzył na tle zasadniczej przemiany w struktu-

rze społecznej. Lecz dla Rostworowskiego i w danym wypadku zagadnieniem istotnem jest tylko sprawa etyki chrześcijańskiej. W *Przeprowadzce* dał więc dramat grzechu i kajania się, ale *U mety* moralna idea trylogji dramatycznej zanika w groteskowem widzeniu nowych obyczajów, oglądanych przez perspektywę komizmu. Lwi pazur dramaturga i tutaj jednak ujawnia się w tych scenach, które wstrząsają ludzkiem sumieniem.

W ramach współczesnego polskiego dramatu psychologicznego odwrotnością wybitnie moralnej postawy twórczej Rostworowskiego jest amoralizm WACŁAWA GRUBIŃSKIEGO (* 1883). Pierwsze jego dwa utwory dramatyczne: *Na rubieży* i *Zacisze,* pisane w latach 1903 i 1904 (wyd. 1906) poprzedził przedmową Przybyszewski, ale z pod patronatu tego mistrza młody autor rychło się wyzwolił. Już w czteroaktowym dramacie: *Pijani* (1907) rozwinął świeży i mocny talent pisarski o charakterze wybitnie intelektualnym. Śmiałość, z jaką Grubiński podejmował zawiłe zagadnienia psychologiczne na tle bardzo drastycznych sytuacyj, otoczyła go nimbem gorszyciela. Może to nawet było po myśli pisarza, w którego utworach mieści się też szczypta wilde'owskiego dandyzmu. Bo, więcej niż Przybyszewski, oddziałali na Grubińskiego zapewne Wilde i France, zwłaszcza w tym ostatnim mógł był on znaleźć nauczyciela, który mu dobrze odpowiadał. Aczkolwiek twórczość Grubińskiego nosi znamiona wysokiej i świadomie uprawianej kultury literackiej, ma ona jednak wyraz własny i bardzo oryginalny. Nawet tam, gdzie nasuwają się widoczne pokrewieństwa myślowe albo i tożsamość obrabianych wątków, pisarz nasz jest niezależny. Najmniej wspólnego miał z pokoleniem Młodej Polski, współczesnem jego początkom literackim. Na tem tle odbijał się odrazu racjonalizmem o pokroju encyklopedystów francuskich z XVIII-go wieku. Ale i biskup Krasicki mógłby się nim szczerze ucieszyć. Bo Grubiński najdrażliwszą sprawę przedstawia zawsze z niezwykłą wirtuozerją dobrego smaku, a włada przytem prozą o tak nieskazitelnej, jasnej, zwięzłej i pięknej polszczyźnie, że śmiało między klasyków może być policzony. Umysł to wszakże nawskróś nowoczesny. Gdy więc w *Kochankach* (dwie

redakcje z r. 1913 i 1916, wyd. 1915 i 1919, wystaw. także na scenach obcych) podjął antyczny temat miłości kazirodczej, mocno napięty konflikt tragiczny był mu raczej pretekstem tylko do dialektycznej obrony praw miłości. Echami filozoficzno-retorycznej sofistyki Lucjana z Samosaty zalatują dwa udramatyzowane dialogi Grubińskiego: *Diogenes z Synopy i Aleksander Wielki albo Sławienie próżniactwa* (1914) i *Piękna Helena albo O zmienności powodów toczącej się wojny* (1917). Poprzez *Niewierną* (1917) wiedzie droga do *Niewinnej Grzesznicy* (1926), gdzie niezrównane mistrzostwo Grubińskiego w prowadzeniu dialogu osiąga szczyt artyzmu. Cała akcja polega tu właściwie na rozmowie, a choć ciągnie się ona przez trzy akty, autor utrzymuje naszą ciekawość w ciągłem napięciu, stopniowanem z niezawodną wprawą urodzonego człowieka teatru, podsycanem dowcipem w najlepszym stylu, szermierką słowną o najsubtelniej wymierzonych, ale i najtrafniej podanych odcieniach. Niewątpliwie jednak odczuwa się poza tem wszystkiem jakąś pustkę, mimo najwnikliwsze spojrzenia w dusze ludzkie, przebywamy tu wciąż na powierzchni życia, otoczeni atmosferą salonowej czy buduarowej błahości. Dużo racji miał Irzykowski, gdy z powodu *Kochanków* napisał, że „w ten sposób robi się burżujską sensację z pozorami śmiałości". Są to przeżycia bez wewnętrznej treści, a po doskonałych dialogach, któremi — słysząc je lub czytając — rozkoszujemy się z epikurejskim sybarytyzmem, w pamięci nic się nie utrwala na dłużej. Dlatego też twórczość Grubińskiego jest zjawiskiem, które może służyć, jako wzorowy przykład czysto estetycznego wzruszenia. I nawet hymn na cześć beztroskiej radości życia, jakim jest *Lampa Aladyna* (1923), nie zdołał nas przekonać, że życie to jest piękne, aczkolwiek na chwilę, można się niem upoić, jak butelką dobrego szampana francuskiego. Ów brak własnym trudem wypracowanej odpowiedzialności za życie przebija się najjaskrawiej z dwóch chybionych, choć ciekawych nawet w swoich omyłkach, prób dramatu historycznego, z komedji: *Lenin* (1921) i z nowego opracowania tragedji o Salome p. t. *Księżniczka żydowska* (1927). Z powodu *Lenina* ogłosił Grubiński autoreferat, zamie-

szczony następnie w wyborze szkiców krytycznych z teatru i literatury p. t. *W moim konfesjonale* (1925). „Autor — mówi Grubiński o sobie — pokazał nam swojego bohatera objektywnie, jakby np. tygrysa, lub byka; patrzcie, tak wygląda, tak myśli, tak postępuje; ale zdanie o nim miejcie własne, jak o byku, lwie, czy kanarku, jak o tylu swoich znajomych". Nie przeczymy temu, lecz autor nas nie przekonał pokazanemi na scenie postaciami, znanemi już skądinąd, chociaż słusznie zauważył Zygmunt Wasilewski z powodu *Księżniczki żydowskiej*, iż Grubiński także tym razem dowiódł, „że umie być na scenie i że artystom jest z nim dobrze. Może nawet szkodzi jego poezji przerost świadomości scenicznej". Ostatnio przytoczona uwaga trafia, zdaje się, w sam rdzeń zagadnienia: niezawodny artyzm Grubińskiego kręci się w próżni, brak mu istotnego stosunku osobistego do moralnych praw życia. „Świat to — pisał Boy-Żeleński na temat *Lampy Aladyna* — zupełnie odrębny od zwykłego świata; realny z punktu widzenia cielesności postaci, fantastyczny z punktu widzenia nitek, które niemi poruszają. Nitki te, to paradoks, kaprys, koncept; akcja toczy się jak jej się podoba, autor zaś wciąż zaczaja się na nią po drodze z krzywem zwierciadłem, w którem gębusia logiki i psychologji to wydłuża się, to spłaszcza ucieszniе".

Niemniej świetnie, jak dialogi sceniczne, Grubiński buduje i pisze swe nowele, zebrane w tomach: *Pocałunek, Uczta Baltazara i inne nowele* (1912, wydawane przedtem oddzielnie, od r. 1906), *Bunt* (1909), *Moc kamienna* (1911), *Baj-Baju-Baj* (1920), *Lwy i święty Grojosnaw* (1924), *Człowiek z klarnetem* (1927). Są wśród nich rzetelne arcydziełka nowelistyki naturalistyczno-psychologicznej. Taki np. *Dajmonion-Bib*, opowiadanie o konaniu starca, na którego śmierć czeka od lat kilkunastu młoda jego żona, aż zdumiewa opanowaniem artyzmu, z jakim autor przedstawił osoby dramatu życiowego w ich realnej prawdzie. W *Zabawie* sytuacja miłosna na tle narzeczeństwa w rodzinie mieszczańskiej dała autorowi sposobność do wręcz żonglerskiej zręczności w wydobywaniu napięcia erotycznego wśród doskonale rozmieszczonych kontrastów psychiczno-obyczajowych. *Schadzka* jest zna-

komitem studjum psychologicznem na temat naiwności chłopięcej w okresie dojrzewania. W *Lwach i świętym Grojosnawie* zracjonalizowanie legendy o cudzie przypomina sztukę Flauberta i na porównaniu tem autor nasz nic nie traci. Cokolwiek zarzucićby się dało Grubińskiemu ze stanowiska oceny ideowej, przyznać się jednak musi, że jest on niepospolitym pisarzem, świadomym środków swego rzemiosła i używającym ich z całą samowiedzą odpowiedzialności tylko i właśnie za swój artyzm. W artykule o *Buncie aniołów* France'a napisał Grubiński: „Prosty i mocny kościec filozoficzny dla literackiego dzieła jest niezbędny, ale nie wystarcza, aby dzieło wprawiało nas w zachwyt. Na tym kośćcu musi być kształtne ciało, poruszane przez zgrabne mięśnie, pulsujące gorącą krwią, drgające na sieci czułych nerwów, pociągnięte gładką, cienką skórą. Wówczas dopiero możemy się upajać dziełem, bowiem dopiero wówczas dzieło żyje i życia swego nam udziela". I we własnej twórczości literackiej Grubiński takiego nakazu przestrzega. Powtórzyć tu można słowa Leona Piwińskiego o nowelach ze zbioru *Lwy i święty Grojosnaw,* napisane w czasach, gdy krytyk ten stosował ostrzejszą, niż dziś to czyni, miarę oceny, że Grubiński opowiada „o zdarzeniach i uczuciach wiecznie interesujących, bo przeżywanych przez ludzi artystycznie prawdziwych i żywych ponad wszelką wątpliwość". Nie usuwa to bynajmniej zastrzeżenia, podniesionego z innego stanowiska przy omawianiu dramatycznej twórczości pisarza.

Obok humanisty Grubińskiego postawić trzeba BRUNONA WINAWERA (* 1883), aż wroga humanistyki z fanatyzmu dla nauk matematyczno-przyrodniczych. Przez lat dziesięć pracował jako asystent przy katedrze fizyki na uniwersytetach w Amsterdamie, Frankfurcie nad Menem i na politechnice warszawskiej, ale już wcześniej debiutował w literaturze utworem powieściowym: *Notatnik Szymona van Geldern* (1907). I nadal pisze nowele, opowiadania i bardzo poczytne feljetony, głównym jego terenem stała się jednak komedja. Z licznych sztuk teatralnych ważniejsze: *Roztwór prof. Pytla* (1916), *Księga Hioba* (1921, przeł. na ang. przez Josepha Conrada-Korze-

niowskiego, wyd. 1931), *R. H. Inżynier* (1923), *Znajomek z Fiesole* (1925), *Poprostu truteń* (1932). Umysł błyskotliwy z dowcipem o dużej werwie, lecz w skali ograniczonej, wprowadził do komedji polskiej typ uczonego-wynalazcy, którego życiową niezaradność eksploatuje w rozmaitych, choć bliźniaczo podobnych odmianach, na tle aktualności obyczajowej, podchwyconej bystro i z ostrym sarkazmem, w ujęciu jednak płytkiem. Dlatego jego komedje, przeważnie w stylu groteskowo-farsowym, rychło wietrzeją, albo wymagają przeróbek, któreby odświeżyły ładunek humoru dostosowaniem go do ostatniej chwili. Rzeczywistość społeczna, jaką Winawer nam pokazuje, jest bowiem tylko dowolnie konstruowanym terenem dla komizmu sytuacyjnego. Akcja zazwyczaj nikła i naciągnięta. Postaci narysowane niedbale, bez pogłębienia psychologicznego czy charakterologicznego. Tło obyczajowe służy jedynie za rusztowanie dla „kawałów“ rozmaitego kalibru, nie wyłączając wyświechtanych i niewybrednych, ale nieraz naprawdę doskonałych i żywo podanych. Aby nasycić dialog treścią, szpikuje go autor gęsto drwiącemi, nierzadko cynicznemi aluzjami do aktualnych zdarzeń publicznych, jak je widać z za stolika kawiarnianego. Punkt obserwacyjny równie dogodny, jak każdy inny, gdyby otaczająca go atmosfera nie przesłaniała widoku na szerszy świat czczym dymem feljetonowej łatwizny. Mimo to, na dnie każdego utworu Winawera tkwi głębsze zainteresowanie intelektualne, a niewątpliwy zmysł teatralny pokrywa błahość faktury dramatycznej. Jestem mocno przeświadczony, że talent autora stać conajmniej na jedną dobrą komedję o trwałej wartości literackiej. Komedji takiej dotąd Winawer nie napisał. Może *Roztwór prof. Pytla* był na nią najlepszym zadatkiem.

39.

Doba Młodej Polski zbiega się z okresem, w którym wielcy pisarze poprzedniego pokolenia pozytywistycznego: Sienkiewicz, Prus, Orzeszkowa, wydają główne swe dzieła powieściowe. Równocześnie zaś z symbolizmem i neoromantyzmem rozwija się naturalizm, którego naczelna przedstawicielka, Zapolska, tworzy najlepsze swe komedje i powieści już po tryumfach Przybyszewskiego i Wyspiańskiego. I ten, co zrewolucjonizował polską technikę powieściową, rozsadzając jej realistyczną fakturę, nasycając ją liryzmem i organizując jej budowę w ramach jedności wzruszeniowej, Stefan Żeromski — wychodzi równolegle z przesłanek naturalizmu i neoromantyzmu, aby zainicjować i ugruntować nowy styl literacki, który stosunkowo najlepiej się mieści w nazwie psychologizmu. Ale niebawem pojawi się też dialektyczno-eksperymentalny psychologizm Irzykowskiego, który toruje drogi, u nas zresztą niewyzyskane, dla nowego typu powieści analitycznej. Gdy zaś Dygasiński, z wieku i środowiska Szkoły Głównej, z której wyszedł, należąc do czołowego pokolenia pozytywistów warszawskich, staje się umiarkowanym naturalistą, ostatniem wszakże swem dziełem: *Godami życia,* włącza się już w neoromantyzm; gdy naturalista Reymont w *Chłopach* daje stylizację o charakterze symboliczno-modernistycznym; gdy inny naturalista Sieroszewski, nie oglądając się na estetyczne programy chwili, pokazuje przyrodę w widokach po malarsku impresjonistycznych, ale swych ludzi przedstawia z realistyczną przedmiotowością; — neoromantyk Orkan w *Komornikach* i *Rozłokach* wywołuje obraz życia wiejskiego z wiernością niemal fotograficznego objektywu, choć później w *Pomorze* i *Drzewiej* da już nietyle powieści ile symboliczne poematy prozą; tymczasem młodsze pokolenie powieściopisarzy,

wstępujące w szranki literackie od połowy pierwszego dziesięciolecia nowego wieku, ulegając przeważnie wpływom Żeromskiego, ale też indywidualnie je przekształcając, staje wyraźnie na gruncie realizmu psychologicznego. Zarówno Nałkowska w swych stylizowanych powieściach o tajnikach duszy kobiecej, jak Strug w cyklu opowiadań o podziemnych ludziach rewolucji, Kaden-Bandrowski w liryczno-ekspresjonistycznej powieści o *Niezgule* czy w charakterologicznych szkicach ze świata pracy rzemieślniczej, Choynowski w naturalistycznych nowelach z życia mieszczańskiego. A jeśli Przybyszewski analizuje niemal zawsze i jedynie własną swą duszę, aby z jej głębin wydobywać wizje o napięciu metafizycznem, Żeromski i jego następcy są obserwatorami życia w jego wielorakich przejawach, odkrywają nietylko jedynie swoją, ale wogóle prawdę człowieka. Podana tu klasyfikacja jest, oczywiście, schematycznem uproszczeniem zjawisk literackich, co wszakże było albo będzie na właściwych miejscach rozszczepione i zróżnicowane. Tymczasem idzie tylko o wskazanie, jak zawodne i dowolne byłoby wtłaczanie indywidualności twórczych w koleje prądu, panującego w pewnym okresie czy pokoleniu, koleje, które najczęściej okazać się muszą za wąskie, albo i wcale nie odpowiadają istotnemu stanowi rzeczy. Z tem zastrzeżeniem, obowiązującem zawsze, ile razy jest mowa o ogólnikach klasyfikacyjnych, stwierdzić można, że w powieści polskiej najpełniejszym objawem neoromantycznego stylu jest twórczość WACŁAWA BERENTA (* 1873).

Powieści Berenta nazwano kiedyś krajobrazami społecznemi. Bo w jego wizji artystycznej głównym motywem twórczym jest środowisko, pokazane w ścisłym związku z pewną określoną rzeczywistością dziejową. Berent nie jest wszakże realistą. Obraz oglądanego świata przedstawia mu się zawsze w monumentalnych wymiarach syntezy artystycznej. Na takiem tle oddzielne postaci stanowią tylko szczegóły krajobrazu. Są jednak najplastyczniej odtworzone w tych swoich rysach, gestach, ruchach i drgnieniach, które najlepiej odzwierciedlają ludzkie charaktery i temperamenty, a przedewszystkiem wnętrza dusz. Albowiem Berent jest bezkompromisowym rewelatorem indy-

widualnej prawdy człowieka zmagającego się z otaczającym go światem. Posiadając jasną świadomość biologicznych warunków życia, kształtującego się na podłożu bytu gromadzkiego, ograniczonego prawami ziemi, tem niemniej silny wiarą w zwycięską potęgę ducha, stawia najwyżej mierzące ideały. One to są dlań sprawdzianem wartości człowieka. „P o e t a bo oświecony — czytamy w *Żywych Kamieniach* — na to tylko nieco barw życia w sztukę swą nagarnia, by niepokoje w sercach rozczyniać, ockniętą myśl porywać hardo na świata łady i dzierżce!“

W widzeniu poetyckiem Berenta niema bynajmniej rozlewności lirycznej, jak i niema jej w tak przepojonej liryzmem twórczości Wyspiańskiego. Czyn i słowo tworzą się u Berenta narówni w klimacie czujnego męstwa, dogłębnej odpowiedzialności moralnej, niezłomnego dążenia do zdobywczej mocy dobra i piękna. Mimo posągowe kształty, nawskroś żywe postaci Berenta, utrwalające się w naszej pamięci z najkonkretniejszą wyrazistością, oglądamy zawsze w działaniu. Akcja i rozmowa, jak w dramacie, są zasadniczemi środkami, przez które w powieściach Berenta rozwija się wątek epicki, narastający w szeregu dynamicznych sytuacyj, wprowadzających czytelnika bez poprzedniego przygotowania w bezpośrednią styczność z wywołanemi przez pisarza na scenę naszego widzenia osobami i z wzajemnemi ich między sobą stosunkami. Taka wybitnie dramatyczna ekspozycja dzieła epickiego, nadająca mu właśnie odrębny charakter i nasycająca je nadto treścią wyjątkowo zgęszczoną, w chwili wystąpienia Berenta była techniczną nowością, która jeszcze i zwłaszcza w *Oziminie* niepokoiła zaskoczonego czytelnika. Tembardziej zaś, że jak z realnego gruntu dokładnie wystudjowanej a najbystrzejszą intuicją prześwietlonej rzeczywistości społeczno-dziejowej tworzy Berent wielkie syntezy historjozoficzne, tak samo jego postaci powieściowe symbolizują określone typy socjopsychologiczne, ale także objektywizują myśl pisarza, nieuchylającą się nigdy od podejmowania najtrudniejszych zagadnień, i owszem zagłębiającą się w nie z konsekwentną odwagą docierania do dna.

U podstawy wizji artystycznej Berenta leży zawsze zagadnienie ideowe. W *Fachowcu* (1895) motywem konstruk-

cyjnym jest sprawa bezwzględnego podporządkowania się jednostki nakazom społecznym. Krańcowe wnioski życiowe, wysnute z doktryny demokratyczno-pozytywistycznej, łamią młodzieńczego idealistę, na samym sobie boleśnie doświadczającego, jak niewspółmierna jest teorja z rzeczywistością. Przeprowadzony w tej powieści eksperyment był mocnym protestem przeciw gwałceniu indywidualnych praw ducha. „Berent — stwierdza Irzykowski — w swoim *Fachowcu* trochę głębiej i szczerzej zajrzał w piekło pracy niż dobroduszni *trębacze pracy* i dworacy lumpenproletarjatu".

W *Próchnie* (1901), które nazwaćby można monologją zorkiestrowaną na głosy, występuje antynomja między sztuką a życiem na tle dekadentyzmu wielkomiejskiej cyganerji artystycznej. „*Próchno* Berenta — wspomina krytyk dzisiejszy J. E. Skiwski — było w życiu naszem („naszem", t. zn. pokolenia dobiegającego dzisiaj czterdziestki) czemś więcej niż przeczytaną książką. Z *Próchnem* kojarzy się u mnie wspomnienie bodaj że pierwszego wielkiego entuzjazmu literackiego, tego entuzjazmu, który młodzieniec odczuwa tylko dla dzieła *współczesnego*. Co można napisać po *Próchnie?* — tak wtedy czułem. Była to jedna z tych wyjątkowych książek, które wygarniają z nas nasze myśli, tęsknoty, porywy — aż do dna; na chwilę nie wierzymy, że kiedyś znowu będziemy głodni. Czujemy pełnię wzruszenia, która nas niemal przeraża. Oczywiście, jest to złudzenie — ale jakże niewiele książek je daje"... „Szlachetny ton „młodopolskości", to co było w niej najlepszego: ambicja, by stać zawsze na najwyższym poziomie, nie pospolitować się, trzymać wiecznie głowę do góry — wszystko to przemawia do nas ze stronic *Próchna*. Dumny gest pisarzy młodopolskich przeradzał się niekiedy w sztywną hieratyczność, manieryzm, ba w łatwą pozę. U Berenta występuje w postaci najczystszej". Podobnie pisał rówieśnik Berenta, Adolf Nowaczyński, który pod bezpośredniem wrażeniem *Próchna* wyraził się, że jest to „utwór dający patetyczny wyraz prawie całemu współczesnemu światu uczuć". Rewizjonistyczna ocena *Próchna*, jaką nie bez pewnej słuszności podjął ostatnio Manfred Kridl, nie zmieni faktu, że powieść ta jest nietylko

jedynym w swoim rodzaju dokumentem artystycznym dekadentyzmu z końca minionego wieku, ale i nadal głęboko wstrząsającą wizją zbiorowiska dusz ludzkich na różny sposób wykolejonych, a w swoich najlepszych tęsknotach dążących do tego samego nieziszczalnego ideału, który bywa nieokreślonem marzeniem człowieka na pewnym stopniu estetycznej kultury duchowej, bez względu na epokę i stopień szerokości geograficznej.

Ozimine (1911) próbowano określić jako powieść w stylu dramatu klasycznego. Obraz salonu warszawskiego w chwili wybuchu wojny rosyjsko-japońskiej staje się, jak chałupa bronowicka w *Weselu* Wyspiańskiego, przekrojem całego społeczeństwa polskiego z jego tragicznym marazmem w owej chwili dziejowej. Wywołana zaś w zakończeniu powieści wizja antycznego mitu z misterjów eleuzyjskich, co znowu wiąże się z *Nocą Listopadową* Wyspiańskiego, stwierdza ponad wszelką wątpliwość, że dzieło to powstało z jasno określonej świadomości twórczej, czującej potrzebę budowania mocy narodowej. Zygmunt L. Zaleski nazwał *Ozimine* „pieśnią o tęsknocie do siły". „Rozważając koncepcję tego utworu — pisał po jego ukazaniu się Jan M. Muszkowski — i szukając odpowiedników w psychice autora, łatwo jest nawiązać nić, urwaną na *Próchnie*. Tam zagadnienie subjektywne wyboru drogi życia było cieniem, który zasłaniał przed oczyma twórcy widnokręgi wszechludzkie czy choćby społeczno-narodowe. Przeciętna szarość życia przeciętnego; siła czynu bojownika; abnegacja życiowa mędrca czy artysty — te trzy rozwiązania zagadki bytu osobniczego zajmowały autora *Próchna*. Ale spostrzegł wkrótce, że trzy najgłówniejsze gościńce krzyżują się z mnóstwem dróg i ścieżek nie tak prostych, o zygzakowatym, niezdecydowanym kierunku. Idąc po tych śladach, wyszedł daleko poza obręb zagadnień czysto subjektywnych. Wczucie się w „duszę wspólną" tego pokolenia stało się dlań z początku źródłem rozpaczy: dostrzegł w niej tylko bezdenną pustkę, niedołężność, brak siły... Ból przeszył mu serce, — lecz szukać nie przestał. I odkrył wreszcie skarb, z którego czerpać będzie przyszłość — odkrył go w duszach jednostek czy typów. Wówczas już bez wahania rzucił na czarne, mroczne tło chwili

obecnej (słowa pisane w roku 1911) plastyczną grupę ludzi przyszłości w blasku jaśniejącej nadziei"...

Na progu powojennej literatury polskiej monumentalnemi wymiarami i niebosiężną strzelistością polotu twórczego wyrasta dzieło powieściowe Wacława Berenta: *Żywe Kamienie*. Jak wskazują daty, podane w poznańskim *Zdroju*, gdzie w l. 1917—1918 drukowano tę powieść p. t. *Opowieść Rybałta*, pisał ją autor w Krakowie w l. 1913—1914 i w Warszawie w r. 1917. Wydane oddzielnie w r. 1919, przez swój estetyczny neoromantyzm należąc do minionego okresu t. zw. Młodej Polski, a połączeniem słonecznego mistycyzmu franciszkańskiego z radosną zmysłowością pędu życiowego zespalając się z treścią duchową nowego pokolenia i jego ideałowi piękna artystycznego odpowiadając doskonałością świadomie zorganizowanej wizji twórczej, *Żywe Kamienie* są jakby arką przymierza między dawnemi a nowemi laty.

Owa pełna przedziwnego piękna opowieść rybałtowa o średniowieczu, stapiająca w jednolity amalgamat historyzm z symbolizmem i najkunsztowniejszą stylizację z dogłębnem wczuciem się w rzeczywistość bytu ludzkiego, nigdy zapewne nie zyska szerokiej poczytności. Jest to zresztą losem największych dzieł sztuki, choć nie bez wyjątków, że im do szczuplejszego przemawiają koła wybranych, tem trwalej znaczą swój ślad i tem głębiej zapadają w dusze. Treścią *Żywych Kamieni* jest walka o piękno w jego najszerszem, rzecby można, platońskiem ujęciu; odwieczne poszukiwanie pełni życia; bunt przeciw gnuśności mieszczańskiego kołtuństwa; doświadczanie wszystkiego i wnikanie we wszystko, by „nie ustawać w szukaniu „szukaniem", „by niepokoje w sercach rozczyniać, ockniętą myśl porywać"..., „znosić osiadłym nowych wiar nauki", słowem, wypełniać społeczne powołanie artysty. Powieść o duszach tułaczych i o ducha człeczego wiecznym nieukoju, osnuta na opracowanem historycznie ale syntetycznie odtworzonem tle średniowiecznem, „próchnu" ginącego świata przeciwstawia epicznie rozwinięty hymn na cześć świtającego humanizmu ducha i renesansowej bujności życia. Czar słowa, w jaki znakomity jego wirtuoz zaklął głębię swych myśli i drganie swego serca, jest tak

potężnie zniewalający, że wsłuchani weń, przestajemy wnikać w znaczenie słów, aby całkowicie poddać się ich muzyce. Stąd też ta wspaniała symfonja wymaga znacznego wysiłku uwagi czytelnika, którego ma ona nietylko zachwycać pięknem, lecz również porywać swoją treścią, wyrażoną zresztą jasno i dokładnie, w sposób zaś — być może — najzwięźlej programowy w słowach Przeora Franciszkanów: „Gdziekolwiek Ducha sprawę jaką podejmiecie młodego serca żarem, ku temu, aby się starły smutki z oblicza ziemi i odnowiły serca człecze, — tam graalową służbę pełnić będziecie“.

Do *Żywych Kamieni* za komentarz służyć może ten sam list, który po wydrukowaniu *Próchna* ogłosił Berent w *Chimerze* (1901). Czytamy tam m. in.: „...moralniejszym jest oczywiście ten, którego duch nie błądzi, ponieważ śpi, jego „strawa“ — „zdrową“, ponieważ niczego sam nie szuka, ponieważ rzetelnie, szczerze i wewnętrznie w nic już nawet wierzyć nie pragnie. Jemu wystarcza owa na użytek zewnętrzny służąca, lecz z własnem wnętrzem „twórcy“ nic nie mająca wspólnego — „sztuka“. — Są wszakże inni, dla których sztuka jest najostatniejszą potrzebą ducha, przyrodzonem piętnem ich umysłowości, „głodem i bólem ich wnętrzności“, klęskową rozterką z życiem, nieraz fatalistyczną wprost koniecznością wgłębiania się całą siłą myśli i uczucia we wszystkie wrażenia, objawy i w samych siebie, a więc we wszystkie przekazane wartości, normy, dogmaty i wierzenia“. „...Błądzący duch jest bądź co bądź więcej wart od sennego i upartego, z których pierwszy rodzi wokół łatwe zadowolenia, drugi z brutalną zawziętością wyrywa wszystkie nowe kiełki dlatego tylko, że swój wzrost nie tak rozpoczynają jak to stare drzewa czyniły“. Jeśli wszak słusznie zauważono, że *Próchno* było „krwawem świadectwem żywotnego ponad wszystko męczeństwa Sztuki i Artysty“, od tego „szatańskiego zwierciadła współczesności“ przeniósł się Berent w *Żywych Kamieniach* w odległą epokę średniowiecza, z której wykrzesał wizję drogi na Monsalwat ponad serc ludzkich oziębłością dla Muz i bodajby z wiary niedostatkiem. Cały w *Żywych Kamieniach* z przeszłości wywołany świat, w którym abstrakcja jawi się w barwnych

kształtach życia a rzeczywistość przeinacza się w rojenia wyobraźni, ma wciąż wymowę symboliczną, nie martwą jednak, lecz drgającą pełnem tętnem soków żywotnych, oblaną niepowszednim blaskiem słonecznego światła, zrumienioną krwistym temperamentem żywiołowej tężyzny. Możnaby tu zastosować słowa Berenta z jego cyklu poezyj z marginaljów *Oziminy* (1911): „Życie wokół zwycięskie nad śmierć każdą świętsze!“

Jeśli *Próchno* i *Ozimině* nazwano swego rodzaju „krajobrazami społecznemi“, w wyższym jeszcze stopniu *Żywe Kamienie* są syntezą średniowiecza w tej jego chwili przełomowej, gdy świtały już nowe wieki. Wbrew zbyt pochopnym sądom niektórych krytyków, jakoby odtworzony przez Berenta obraz przeszłości miał barwy fantastyczne, stwierdzono już na podstawie skrupulatnych badań, że twórca *Żywych Kamieni* budował je nie ze zmyślenia wyobraźni, lecz z dokładnie wystudjowanych i wszechstronnie wyzyskanych źródeł historycznych. W artykule Janiny Rabęckiej o wagantach w *Żywych Kamieniach*, drukowanym w nrze 7 *Ruchu Literackiego* z r. 1930, stwierdzono m. in., że przedstawione w powieści Berenta obyczaje i zwyczaje znajdują pełne oparcie w *Carmina Burana, Gedichte des Archipoeta, La Bible* Guiot de Provens, w studjach historycznych Giesebrechta *(Die Waganten und ihre Liedern)* i późniejszem prof. Ryszarda Ganszyńca z r. 1930 o *Echach pieśni goljardowej w Polsce.* Wcześniej zresztą w *Tygodniku Illustrowanym* z r. 1919, więc bezpośrednio po wydaniu powieści, autorytatywny znawca średniowiecza zachodnio-europejskiego, prof. Edward Porębowicz, pisał o *Żywych Kamieniach:* „Po owe granice, do jakich sięga możebność „wczuwania się“, złudzenie średniowiecza jest tam nadzwyczajne. Jakby z minjatur spółczesnych zdjęte owe sceny kościoła, sukiennic, rynku, gospody, celi klasztornej; widok ciągu pątników, wizerunki ubiorów i zbroi. Z głębokich snać studjów dobyta cecha epoki, groteskowość: ostre i dzikie przeciwieństwa askezy i rozwiązłości, majestatu i karykatury, olbrzymiości i skarlenia, grozy i pustoty. Rzeczywistość przedstawiona jak wizja: owi kozodoje i pankowie, którzy w zwidzeniach mnicha przedzierzgają się w bożki po-

gańskie, wedle pojęć ówczesnych z djabłami identyczne; owe gonitwy satyrów i nimf jakby na obrazku z klasycznej sielanki, lub owo wylatywanie skoczki kominem na grzbiecie kozła w oczach pijanego goljarda. Nawzajem wizja oddana jak scena realna: wizyta Śmierci u płatnerza, walka braciszka z urojonym szatanem i zachwycenie pod figurą Matki Boskiej. Jest w tem wszystkiem świetne — nie powiem: przeczucie, gdzie mogę rzec: podpatrzenie znamiennego dla Wieków Średnich pomieszania jawy i zjawiska, zatarcie granic między światem dotykalnym a wymarzonym, jakiemu to zatarciu granic sztuka i literatura ówczesna zawdzięczają swe najdziwniejsze pomysły".

Pięć wątków powieści: trubadurski, żonglerski, płatnerski, goljardowy i mniszy, splatających się w organiczną całość szeroko rozbudowanej fabuły, bogatej w różnorodne sceny obyczajowe i sytuacje o wysokiem napięciu dramatycznem, rozmieścił Berent w doskonałej kompozycji architektonicznej, w każdym szczególe dokładnie przemyślanej i w wykonaniu idealnie rozwiązanej, z niebywałą logiką, plastyką i artyzmem, niby — jak już parokrotnie zauważono — tum średniowieczny, z równie mistrzowską celowością, precyzyjnością i proporcjonalnością.

W charakterach ludzkich wspólnym im rysem, czego źródło wskazywano w znanem zainteresowaniu Berenta dla Nietzschego, którego tłumaczył i komentował, ale co raczej odnieść wypadnie do tradycyj antycznego klasycyzmu, zastosowanych tu najtrafniej, jest pewna jakby bezwzględność, obca wszelkiej czułostkowości czy nawet pobłażliwości. Człowiek sam z sobą i w sobie dochodzi do własnej prawdy wewnętrznej i zdobywa osobiste widzenie świata. To zmaganie się z losem i praca nad przezwyciężaniem zastanej rzeczywistości czynią człowieka twardym i nieugiętym. Odrębnie potraktowana jest kobieta w syntetycznej, lecz z żywym realizmem stworzonej postaci Skoczki, radościom ziemi oddanej „pani Venus służebnicy". Nie bez słuszności podkreślano intelektualizm Berenta, ale też niemniej trafnie zwrócono uwagę, że w *Żywych Kamieniach* i poprzednich Berenta powieściach

o klerkach serce pisarza jakby przeniosło się do jego mózgu i tam tętniało.

Skoro mowa o występującym w twórczości Berenta braku uczuciowości, co — zastrzec się należy — bynajmniej nie jest zarzutem, pora zaznaczyć emocjonalność jego wrażliwości psychicznej, spotęgowanej np. w *Próchnie* aż do bolesności, zaś w *Żywych Kamieniach* nadającej poszczególnym epizodom wyjątkową siłę ekspresji w odtwarzaniu rozigranych stanów namiętności ludzkich. Łączy się to z wyżej napomkniętą muzycznością, która wszak w chwilach kulminacyjnego napięcia krzepnie w posągowość kształtów.

Kultowi swojemu dla sztuki rzeźbiarskiej Berent złożył hołd nie tylko w tytule powieści, ale i w słowach płatnerza: „Ucieleśniły się śpiże moje: wyruszyły z kościoła wrót na nowe szukanie Graala... Płonne było o nim słowo żonglerów, nie wskrzesiły go w życiu i poetów gęśle: — posąg jeno ze śpiżu budzi przeszłości wielkie i wyprowadza w życie bohatery, jak z kościoła bram. I rozwala wszystkie mury zniewolenia, a zacieśnień żywota naszego... My to jedynie zdziaływać potrafimy, żywych kamieni i śpiżów mistrze. Bowiem sztuka nasza jest służką *nieśmiertelności*".

Z ducha muzyki i z ducha rzeźby wypływa też styl Berenta, kształtowany w zmaganiu się artysty z myślicielem i myśliciela z artystą. Rzeźbę przypominają plastyczna wypukłość gestów, rozpiętość przenośni o wymiarach gigantycznych i zwłaszcza linearność języka. Z rzeźbą łączy się architektoniczny konstruktywizm zarówno w budowie powieściowej, jak w celowych odstępstwach od normalnej składni zdania. Słuchowa dokładność w oddawaniu różnych odgłosów, od najpotężniejszych do najcichszych, falistość kunsztownej rytmiki, przechodząca gdzie niegdzie w śpiewną melodyjność, i wogóle nieustanna ruchliwość ekspresji słownej mają charakter wybitnie muzycznej wrażliwości artysty. Nad oddzielnemi środkami twórczemi i nad całością kompozycyjną panuje wciąż czujna myśl, dogłębnie przejęta poczuciem odpowiedzialności zarówno artystycznej jak społecznej.

Żywe Kamienie są jednem z tych wyjątkowych dzieł sztuki, w których osiągnięto zupełną harmonję formy i treści, nie z jednej ani drugiej nie tracąc, naodwrót, wydobywając z nich niepospolite piękno słowa i niezwyczajną głębię myśli. Jest to przytem utwór w swoim rodzaju jedyny, nie naśladowany i nie do naśladowania. Mistrzostwo stylu pisarskiego Berenta, kształtowanego bardzo kunsztownie, wypływa z doskonale wytrzymanego umiaru i niekiedy aż grożącej zachwianiem równowagi na wąskiem, szczytami biegnącem pograniczu, na którego powichrzonej linji spiętrzone życie doświadcza się i hartuje w ogniu bezkompromisowej sztuki.

Każde dzieło Berenta jest wyrazem tragicznego przezwyciężania zastanej rzeczywistości, którą on sam odczuwa z wrażliwością o skali najszerzej rozpiętej i najsilniej napiętej, przetrawia ją dogłębnie wnikliwą myślą, zmaga się z nią duchem najostrzej wyczulonym na nędzę ludzkiego bytu, lecz i najmocniej ufnym, że realizowana w sztuce tęsknota do ideału ma za sobą przekonywającą moc wewnętrznej prawdy. Rzeczywistość, widziana równocześnie podwójnie: oczami myśliciela i oczami artysty, przetwarza się u Berenta w celowo zorganizowaną konstrukcję, w której bystra, śmiała i dokładna obserwacja realistyczna ściśle podlega idei przewodniej i zamiarowi twórczemu, ale zarazem wybitnie emocjonalny stosunek do życia i jego najistotniejszych zagadnień nie dopuszcza do estetycznego kwietyzmu. Sztuka wżera się w życie, a życie postaciuje się w sztuce.

Walka z bezwładem duchowym oraz troska o hart czynu i słowa są też, jak się zdaje ze znanych fragmentów (drukowanych w *Pamiętniku Warszawskim* i *Tygodniku Illustrowanym*), podkładem ideowym nowego utworu Berenta z czasów napoleońskich pod znamiennym tytułem: *Szabla i Duch*.

Pisarz francuski, Marcel Proust, wspomina, iż „Barrès mawiał, że artysta (jako i Tycjan) powinien przedewszystkiem służyć chwale swojej ojczyzny. Ale może służyć jej tylko będąc artystą, czyli pod warunkiem, że w chwili, kiedy dokonywa swych eksperymentów, a są to odkrycia równie subtelne jak odkrycia naukowe, o ni-

czem innem nie myśli, nawet o ojczyźnie, lecz wyłącznie o prawdzie, wobec której on stoi". Berent należy do nielicznych tego właśnie typu artystów. Ma on najskrupulatniejszą dbałość o pełnię artystycznego wyrazu w oryginalnie pomyślanej i samodzielnie wypracowanej konstrukcji twórczej, ale zarazem najwnikliwsze wczucie się sercem myślącem w człowieka i najdogłębniejsze przetrawienie mózgiem czującym zagadnień narodowego życia.

40.

„Znawcy dziejów ziemi, co jak niedosięgłe krety bobrują po warstwicach skorupy, latają, niczem ptaki, po lądach i morzach przeddziejów, a skaczą po tysiącoleciach chyżo i pewnie, wmawiają we mnie, że zburzyszcze na szczycie Łysicy osędziałe od mchów, utkane paprocią i kwieciem, że kwarzec świetlisty od miki i połyskliwy od górskiego kryształu, co w szczycie pasma zalega, — tai w sobie odgnioty wielkookich raków morskich, zagrzęzłych ongi w piachach tego przed wiekami wybrzeża oceanu północy. Tak jest, czy inaczej, — niechże oni zajmują się temi pośmiertnemi raków dziejami. Ja śmierci nienawidzę. Uwielbiam nowe życie tej krainy, choćby ta jego nowość sięgała pierwszego porostu trawy morskiej na tym raczym cmentarzu. Widzę jeszcze dziecięcemi oczami wielkie raki żywe, stwory czarne o formie dziwacznej, straszącej wyobraźnię dziecięcą, jak suną po jasnem, gliniastem dnie potoku, co z mej góry rodzinnej spada w rozpędach, zakrętach, półkolistych obiegach i nagłych wdół popławach. Soczyste nad nim trawy, kaliny, tarki, wilcze łyko i bujne łodygi, wewnątrz puste, wielkiemi liśćmi nakryte, których pień, łyczkiem cienkiem obciągnięty, tak się świetnie nadaje do wciągania w usta lodowatej wody ze źródła, wody, co łupie w zębach. Zarośla, z brzegu na brzeg przerzucone, splatają się między sobą. Chmiel je obwija, a przetykają leśne maliny. Srokosze w ich gęstwinie kują swe dzwonne pieśni, a zatajona kędyś kukułka bawi się w chowanego z rozbawioną, z rozigraną dziecięcą duszą. Czarne cienie jodeł kołyszą się rytmicznym tanem na wiosennej murawie, bezmiarem kwiatów zasłanej. Wielorakobarwne, nakrapiane i pisane motyle latają z miejsca na miejsce, jakby szukały tego tajnego schowania, gdzie się kukułka ukryła. Dzwonny

szmer potoka wyrywa się z łożyska, chcąc się do zabawy przyłączyć, lecz żywe jego wody, porozdzierane przez głazy na liczne strumienie, muszą uciekać, uciekać w dolinę. Migocą tam w słońcu, mienią się, połyskują, błyszczą, — obraz wieczny jedynego prawdziwego szczęścia, istotnej, niepodzielnej i skończonej radości życia. O, potoku, potoku, gdzieżeś to poniósł, gdzieżeś to podział tamte wody!...“

Tak oto wspominał kraj lat dziecinnych, owe „lata minione — odpłynione, których nie wróci nikt, nigdy“, STEFAN ŻEROMSKI (1864–1925) w ostatnim swym utworze: *Puszczy Jodłowej* (wyd. w grudniu 1925 z datą 1926), książce, której tylko arkusze korektowe oglądał jeszcze pisarz własnemi oczami ciała. W słowach tych malują się wyraziście postawa psychiczna i mechanizm twórczy autora.

Na miejsce naczelne wysuwa się stosunek do przyrody. Już w roku 1904 z powodu *Popiołów* zauważył m. in. Tadeusz Rakowiecki, jeden z najsubtelniejszych interpretatorów dzieła Żeromskiego, że przyroda odgrywa w niem wielką rolę, oraz że jego świetne opisy przyrody zestawiaćby można tylko z krajobrazami *Pana Tadeusza*. Aczkolwiek pogląd ten należy sprostować, bo swojem poczuciem natury, silnie przepojonem liryzmem wzruszeniowym a owianem tchnieniem panteistycznej tęsknoty do zupełnego zespolenia człowieka z przyrodą, zbliża się Żeromski raczej do Słowackiego i pokrewnego mu Shelleya, jako zaś ogniwo pośrednie można tu wymienić Orzeszkową, z którą — stwierdźmy to odrazu — łączy nadto Żeromskiego motyw powstania styczniowego. Chociaż Witkiewicz w opisach Tatr a Sieroszewski w widokach przyrody syberyjskiej, kaukaskiej i morskiej bynajmniej Żeromskiemu nie ustępują, do typu zaś krajobrazów z *Pana Tadeusza* dochodzi może najlepiej Weyssenhoff. Nie zapominając przytem, że wogóle jest to okres bujnego rozkwitu krajobrazu jako motywu literackiego w polskiej poezji i prozie, powiedzieć trzeba, że na tle swego czasu i wogóle w literaturze polskiej Żeromski, jako poeta przyrody, zajmie stanowisko odrębne i zupełnie wyjątkowe. Słusznie też zaznaczył Rakowiecki, że Żerom-

ski w swoich krajobrazach jest „dalszem rozwinięciem Mickiewicza. Odtwarza on polską przyrodę równie wiernie i prosto, ale bez porównania wszechstronniej, a przedewszystkiem znacznie pogłębia i zacieśnia swój do niej stosunek. (Opisy Żeromskiego — objaśnia rzeczony krytyk — nazywam prostemi ze względu na ich naturalność i ze względu na logiczną, a zwartą budowę. Bo chociaż odznaczają się one ogromnem bogactwem szczegółów, jednak szczegóły te tak są rozłożone, że nie przesłaniają się i nie kłócą, ale przeciwnie wzajemnie się dopełniają i uwydatniają, tworząc jednolitą i przejrzystą całość, podporządkowaną zasadniczemu motywowi uczuciowemu). Dla Żeromskiego natura — to obraz, który się widzi, to muzyka, którą się słyszy, pozatem jeszcze — to dusza, którą się czuje. (Porównaj, np., opis sadu w *Panu Tadeuszu* i w *Popiołach,* tom I. str. 6—7). Poeta uwydatnia nierozerwalną łączność człowieka z przyrodą. Dusza ludzka i natura tworzą tu jedność zupełną. Żeromski nie ogląda, nie odczuwa nawet, ale poprostu współżyje z przyrodą, a przyroda współżyje z nim. (Czytamy w *Dziejach grzechu,* t. II, str. 64: „Drzewa żyją wraz z człowiekiem. Tylko one żyją życiem powszechnem, w którem i nasze życie się mieści"). Poeta patrzy w nią, jak w obraz swej duszy. Najczęściej ukazuje ją nam przez pryzmat uczucia jednej z osób powieści, co nadaje opisom podmiotowy charakter. Przyczem jednak przedmiotowe rysy nietylko się nie zacierają, ale nawet występują z niezwykłą wyrazistością. Opisy te objektywnie są wierne i plastyczne, a jednocześnie przepojone subjektywnym nastrojem. Nieraz podmiotowy nastrój góruje, wtedy przyroda staje się jakgdyby częścią człowieka, symbolicznym obrazem jego stanu wewnętrznego". Otóż — dodać dziś należy — tym właśnie charakterem swoich opisów przyrody Żeromski odróżnia się od swych wielkich poprzedników, a choć naśladowano go pod tym względem bardzo skwapliwie, nikt go nie prześcignął a mało kto i rzadko kiedy mu dorównał w nastrojowej sugestywności, z jaką narzuca nam on swe w gruncie rzeczy naturalistycznie komponowane krajobrazy. Przytoczone na wstępie wspomnienie *Puszczy Jodłowej* dobrze jednoczy wielorakie czynniki, z jakiemi się spoty-

kamy w rozmaitych ich zespołach w licznych opisach przyrody, hojnie rozrzuconych po dziełach pisarza. Liryzm osobisty, kiedyindziej bądź to silniej żywiołowy, bądź zwłaszcza dogłębniej nurtujący w zjawiskach przyrody, intensywniej się w nie wcielający, by z nich wydobywać odkrycia ludzkiej psychiki, został tu już ujarzmiony, ujęty w mocne karby świadomości artystycznej, poddanej czujnej kontroli myślowej. Niezwykła ścisłość i drobiazgowa doskonałość opisu, gdy pominąć sposób przedstawienia słownego i kunsztowną rytmikę prozy, robią wrażenie wręcz naukowej metody. Otóż i w dziełach wcześniejszych Żeromski, obok symboliczno-subjektywnych, daje również realistyczno-objektywne obrazy przyrody. W tychże *Popiołach*, gdzie autor odtwarzając uczucia swych bohaterów, czyni to najczęściej przez pryzmat przyrody, a przyroda jest mu tworzywem dla charakterystyki stanów wzruszeniowych człowieka, z czego licznych przykładów wskazać należy górską sielankę miłosną, zestawianą z poematem Słowackiego *W Szwajcarji*, tensam jednak epizod ma za doskonale odmalowane tło rzeczywisty krajobraz tatrzański, opis zaś przypływu oceanu we wstępnym rozdziale tomu III-go, aczkolwiek dosłuchać się w nim można i jakichś ech modlitwy genezyjskiej Słowackiego, co i w *Puszczy Jodłowej* zdaleka pobrzmiewają, — ma charakter epickiej przedmiotowości. Jest to pierwszy obszerny krajobraz morski w twórczości Żeromskiego, który zanim w *Wietrze od morza* i *Międzymorzu* stał się poetą polskiego Bałtyku, do czego przygotowaniem było zakończenie *Urody życia*, kilkakrotnie opisywał ocean. Z wydanego po śmierci pisarza (1933) *Dziennika podróży* można dziś śledzić, w jaki sposób notatki z autentycznie odbieranych wrażeń wchodziły następnie w skład utworu artystycznego, co jednak ciekawsze, że np. wspomniany ustęp z *Popiołów* wieloma szczegółami obserwacyjnemi powtarza się w krajobrazie z informacji scenicznej do czwartej sprawy *Róży*. Ów właśnie *Dziennik podróży* stwierdza, czego wcześniej można się było ledwo domyślać, że Żeromski posługiwał się nietylko niebywale sprawną pamięcią artystyczną, ale i swoim notatnikiem, w którym zapisywał nasuwający się przygodnie materjał obserwacyjny.

Wiadomo skądinąd, że w dziełach swych obficie korzystał z wypisów, czynionych przy bardzo rozległej lekturze książek naukowych, przyrodniczych, filozoficznych, socjologicznych czy historycznych, jak również i przetwarzał na własną potrzebę, albo wprost cytował, wyjątki z utworów poetyckich, raz nawet — w *Dziejach Grzechu* — włączył do swej powieści dłuższy angielski tekst wiersza Whitmana. Udział materjału kulturalnego w mechanizmie twórczym Żeromskiego zaznacza się wyraźnie także w przytoczonym fragmencie *Puszczy Jodłowej*. Udział ten, rozciągający się i na dzieła sztuki plastycznej, np. w *Ludziach Bezdomnych:* posąg Wenus z Milo i tamże Rybak z obrazu Puvis de Chavannes, a niekiedy występujący ze szkodą dla artystycznej budowy utworu, czego objawem krańcowym długi ekskurs o syndykalizmie francuskim w *Nawracaniu Judasza*, uderza szczególnie w związku z motywem przyrody. W poemacie prozą o *Wiśle* (1918), gdzie, jak stwierdza Wacław Borowy w swej pięknej monografji tego wątku w poezji polskiej, dał Żeromski dzieło „o zupełnie nowym i świetnie ekspresyjnym artyzmie, a o zupełnie nowem i pierwszy raz w pełni nowoczesnem odczuciu zarówno natury, jak i kultury“, — oba te czynniki zostały doskonale sharmonizowane i najlepiej wyzyskane. *Międzymorze* (1923), poemat prozą o Helu, i *Puszcza Jodłowa* są nadto świadectwami najbezpośredniej i najczyściej wyrażającemi, że — według określenia Borowego — „będąc poetą przyrody, jest Żeromski niemniej poetą kultury“. Przyroda nie jest dla Żeromskiego wrogiem, z którym człowiek pierwotny, ów idealny schemat marxistów, zmaga się w wysiłku fizycznej pracy, rzekomo wyłącznie stwarzającej wartości społeczne. Przesłanki filozofji pracy Brzozowskiego były też Żeromskiemu zupełnie obce. Krajobraz nie jest dla niego, jak dla Reymonta, tylko tłem dekoracyjnem, bo choć w *Chłopach* człowiek żyje w ścisłym związku z przyrodą, ale jest ona czemś pozaludzkiem. U Żeromskiego człowiek, a ideałem dla niego człowiek o najwyższej kulturze, jest biologicznie najściślej połączony z przyrodą. Przyroda, na której zjawiska był wyjątkowo wrażliwy i chłonął je

pełnią zmysłowego czucia, nietylko budziła w Żeromskim zachwyt estetyczny, ale zarazem była dla niego niewyczerpanem źródłem przeżyć psychicznych. Zauważył wnikliwie Brzozowski, że „Żeromski nie wywołuje nastroju, lecz odsłania nam nieznane dotąd oblicze bytu, w którem poznajemy to, co rdzeń naszego życia duchowego stanowi". Nie z prailów duszy, jak Przybyszewski, lecz z przyrody czerpał Żeromski wiedzę o wieczystości istnienia. Poczucie jedności z przyrodą było jedyną prawdą metafizyczną dla niego, którego racjonalistyczny umysł nie poddawał się nigdy żadnym pokusom mistycznym. Nic, co ludzkie, nie było mu obojętne, więc umiał rozumieć i odczuwać różnorodne stany psychiczne człowieka. W zakończeniu *Nawracania Judasza* postawił piękny pomnik literacki bratu Albertowi i jego zakonowi, czyniącemu w imię Boga dobre dzieło opieki nad najgorszą nędzą człowieczą; zajmował go też bardzo św. Augustyn, którego pisma odcisnęły wyraźne ślady na twórczości Żeromskiego, a nie jest obojętne, że i córce swej dał on imię matki wielkiego doktora Kościoła, św. Moniki, pamiętać wszakże trzeba, że pociągnęły Żeromskiego i manicheizm i psychologizm autora *Wyznań*. On sam tylko w przyrodzie znajdował wtajemniczenie w zagadkę bytu, a w dążeniu do kultury jednakowo wszystkim dostępnej ale i najwyżej sięgającej widział drogę człowieka. Gdy później uświadomił sobie potrzebę harmonijnego powiązania kultury z przyrodą, sprawa włączenia przyrody w system kultury podyktowała mu w zakończeniu *Puszczy Jodłowej* słowa serdecznej obawy i głębokiej troski: „...Któż może wiedzieć, czy z plemienia ludzi, gdzie wszystko jest zmienne i niewiadome, nie wyjdą znowu drwale z siekierami, ażeby ściąć do korzenia macierz jodłową na podstawie nowego prawa, w interesie jakiegoś handlu, lub czyjegoś niezbędnego zysku. Jakiebądź byłoby prawo, czyjekolwiekby było, do tych przyszłych barbarzyńców, poprzez wszystkie czasy wołam z krzykiem: — nie pozwalam! Puszcza królewska, książęca, biskupia, świętokrzyska, chłopska ma zostać na wieki wieków, jako las nietykalny, siedlisko bożyszcz starych, po którem święty jeleń chodzi, — jako ucieczka anachoretów, wielki oddech ziemi

i pieśń wieczności! Puszcza jest niczyja, nie moja, ani twoja, ani nasza, jeno boża, święta"! Ostatnie te słowa pisarza zostały uszanowane, bo z puszczy świętokrzyskiej uczyniono rezerwat pod nazwą parku narodowego im. Stefana Żeromskiego. On zaś sam to, z czego w ostatnich swych dziełach jasno zdawał sobie sprawę, od początku czuł instynktownie i w całej swej twórczości realizował. Myśl o jedności człowieka z przyrodą jest w dziełach jego ciągle obecna. Gdy w przyrodzie odtwarzał stany psychiczne człowieka, było to tylko irracjonalnem potwierdzeniem najgłębszej prawdy wewnętrznej, że człowiek z przyrodą jest nierozerwalnie połączony. Dlatego to widoki przyrody u Żeromskiego, będąc dla niego narówni dokładnie zaobserwowanem i szczegółowo przedstawionem tworzywem jak źródłem uczuć subjektywnych, nietylko są pięknemi opisami literackiemi, lecz i silnie wzruszającemi przeżyciami.

„Zaznajomiłem się był dobrze — wspomina Żeromski dalej w *Puszczy Jodłowej* — w ciągu wielu młodości lat z wodami żywemi tej leśnej Nidy, co się z czystych potoków w bujną rzekę rozrasta. Obejmowała mię niegdyś przychylnem, lodowatem ogarnięciem, gdym się w jej czarne głębie ufnie rzucał po twardym, po kamiennym śnie, skoro tylko świt za szczytem Łysicy niebo zarumienił. Nosiła mię na łonie swem, jak dobra matka, gdym pływał stojąc, nawznak, na piersiach i na bokach. Wyrzucała mię z wnętrza swego na powierzchnię siłą potężną głębiny niezgruntowanej, najeżonej rosochatemi kłodami drzew puszczy, ongi zwalonych, w dno wrosłych, — gdym zbyt długo nurkiem po jej tajnikach chodził. Znałem się wówczas na obyczajach i naturze ryb, na chytrości, mądrości i instynkcie dzikich kaczek, cyranek, bekasów, kurek wodnych, grzywaczy i jastrzębi. Przeszpiegami i chytrością ludzką odpowiadałem na przeszpiegi i obronne sposoby rogaczy, lisów i zajęcy. Byłem myśliwcem i rybakiem, — z nazwy zresztą bardziej, niż ze skutecznego efektu łowieckich zabiegów. Byłem bowiem największym, (bo jedynym), na całe świętokrzyskie góry poetą, udającym myśliwca i rybaka. Miałem w sobie lekkość lisa, nogi jelenie i jakgdyby skrzydła bekasa u ramion. Pisałem swe

marne wiersze w lasach i wertepach, — w ciągu długich letnich deszczów pod cieniem olchy obwisłej w nadnidziańskim smugu, — pod daszkiem brogu na wilkowskim ugorze, — oraz w leśnych kapliczkach, obok klasztoru świętej Katarzyny. — Układałem dramaty, już wówczas niesceniczne i chybione, z powstańczych legend tego zapadłego kraju, gdzie jeszcze był nie wytchnął ślad stopy skrwawionej pokonanych bojowników, — gdzie jeszcze ściany przydrożnej austeryi czarne były od kul i podziurawione, jak rzeszoto, a każdy człowiek dojrzały, co krwawe czasy przeżył, tylko o nich mówił, kładł je w moje uszy, jak do składu, — a czasem tym dzielił na części swe życie przed i popowstaniowe".

Rodzinne i okoliczne tradycje powstania styczniowego to znowu inny, życiowy wątek w twórczości autora „obrazków z ziemi mogił i krzyżów" p. t. *Rozdziobią nas kruki, wrony* (1896), *Ech leśnych* (1905) i „klechdy domowej" o *Wiernej rzece* (1912). Z książki Stanisława Piołun-Noyszewskiego (1928) o domu, dzieciństwie i młodości Żeromskiego znamy dziś dokładnie tworzywo rzeczywistości, która odzwierciedliła się w tych utworach pisarza. Bo — mówi Juljusz Kleiner w ładnym szkicu z roku 1913 o Żeromskim jako poecie powstania styczniowego — „przecież wyrósł Żeromski przedewszystkiem — jako pogrobowiec powstania. — Nabrał w umysł i w serce owego widmowego całuna, co się rozpostarł nad rosyjskim zaborem. Wsączył w siebie gorycz i jad tych stosunków, które więzieniem wielkiem uczyniły ziemie polskie. Nauczył się ofiarę i spodlenie, mękę i okrucieństwo, ironję i ohydę losu poznawać nietylko w chwili dziejowej, ale na każdym kroku codziennego życia". A z tą codzienną rzeczywistością bytu polskiego w rosyjskiej niewoli zetknął się Żeromski wcześnie sam, jako uczeń gimnazjum kieleckiego, które później opisał w *Syzyfowych pracach* (1897). Jest to — słowa z recenzji Jana Kasprowicza po ukazaniu się książki — „studjum duszy chłopięcej, która na tle smutnych niezmiernie stosunków szkolnych w zaborze rosyjskim rozwija się prawie nieświadomie, wbrew intencjom działającego nań otoczenia, aby się stać duszą prawdziwie polskiego obywatela, duszą człowieka, który spostrzegłszy

jad, sączony do jego wnętrza przez chytrych wrogów, tem większą do nich zaczyna pałać nienawiścią, im silniejsze były ich zabiegi, aby go wynarodowić". Trafnie spostrzegłszy pokrewieństwo postawy duchowej Żeromskiego z Prusem, stwierdza tamże poeta a przygodny krytyk: „Obywatelskość, którą dzisiaj — miejmy nadzieję, że nadaremnie — usiłują wygnać z poezji, poruszanie żywotnych kwestyj publicznych, stanowiących zasadnicze podstawy naszego życia narodowego — oto na czem przedewszystkiem polega doniosłe znaczenie młodego pisarza". Tensam duch obywatelski, mimo iż Żeromski nieraz dawał wyraz tęsknocie za prawem do swobody artysty, niezależnego od obowiązków służby narodowej, pozostanie w nim niemal zawsze czynny, a nawet będzie się potęgował. I aczkolwiek właśnie jako artysta słowa, jeden z największych w naszej literaturze, zasłużył sobie Żeromski najtrwalszą pamięć społeczną, tem niemniej twórczość jego była organizowaniem duszy narodowej. On, którego w tytułach swych szkiców o pisarzu nazwali: Włodzimierz Jampolski (1924) — „duchowym wodzem pokolenia", Józef Ujejski (1926) — „ostatnim wajdelotą", a Juljusz Kaden Bandrowski (1930) — „prorokiem niepodległości", on, co choć nie ustawał nigdy w wielkiej pracy nad doskonaleniem swego literackiego rzemiosła, wciąż nowych imał się zadań twórczych a dla wzbogacenia języka czynił najuciążliwsze poszukiwania, nie rozstając się ze słownikiem Lindego i nadto wertując rozmaite księgi polskie z wszelkich dziedzin kultury narodowej, — każdem swojem dziełem wywoływał żywe w społeczeństwie poruszenie nie przez formę, lecz treść. Nie to było ważne, jak on nas wzrusza, lecz czem. Tymczasem w utworach z powstania styczniowego okazał się Żeromski więcej, niż gdzieindziej, artystą. „Bolesne skutki powstania — mówi Kleiner — były jego głównem przeżyciem: nie wykwitł stąd żal do powstańców — tylko zrodziła się solidarność wielka z tem wszystkiem, co stanowiło bolesność powstania. — Patrzał na nie przez łzy, oczyma przywykłemi do obrazów smutnych. Patrzał jak człowiek, którego oko osłabione już nie obejmuje widnokręgów rozległych, lecz tylko uporczywie wlepia się w rzeczy bliskie, jednostkowe, drobiazgowe.

Dokoła rzeczy takich krążył wspomnieniami. Wskazywał je boleśnie spokojnem skinieniem głowy, mówiąc z goryczą: „Tak-ci jest“. — Ni przesadzać nie chciał, ni upiększać. „Tak-ci jest —“ mówił i rany przed oczyma mając, nie tylko krew wskazywał, która jest piękna, lecz i ropę, która brzydką jest zawsze. Jakby nad miarę się wysilił cierpieniem, nie tłumaczył, przyczyn nie szukał, nie osądzał, nie oceniał. Współczuł tylko i solidaryzował się. Ironizował — ale tylko ból własny, nie tych, których cierpienia wskazywał. Symbol mu się czasem wyłonił ze szczegółów, ale jakby przypadkiem, na krańcach — na ramach obrazu. Co czuł, co sam cierpiał, wkładał w dziwny ton słowa i w nerwową rytmikę zdania: w treści chciał jedno prawdę dawać — ten dziwny liryk-naturalista. — Stąd powstanie przybrało w jego utworach charakter odrębny. Przedstawieniu jego odebrał, o ile to było możliwe, wszelką historyczność. Nie zajmuje się żadną historyczną postacią. Wymienione są tylko, jakby przypadkiem, nazwiska Langiewicza, Czachowskiego, Jeziorańskiego, Czengierego. Tak samo w cień usuwa wypadki dziejowe; nie zajmuje się nigdzie szerszem tłem faktów. — Wraz z historycznością usunął pierwiastek batalistyczny. Powieść jego zaczyna się po bitwie, na pobojowisku krwawem. Gdy do epizodu z walk sięga (w *Echach leśnych*), o samej walce wspomina ledwie. Treścią czyni śmierć powstańca, którego stryj własny, kochający, skazał. — Nawet narodowy charakter powstania usuwa jakby na plan dalszy. Dla niego powstanie — to przedewszystkiem człowiek cierpiący. Czysto ludzkie cierpienie skupia jego uwagę, ból jednostki góruje nad upadkiem sprawy. — Jest w tem jakby rys grottgerowskiej *Wojny*, w której zatarła się myśl, o co się walka toczy, a zostało tylko cierpienie ogromne — i ohydne spodlenie człowieka“. — „W tem jego ujęciu — streszcza tenże krytyk swe wnioski — jest niebezpieczny indywidualizm, który jednostkę wyżej cenić gotów niż ideę; jest, jak w całej twórczości Żeromskiego, pesymizm, który mógłby ubezwładniać; jest umyślne naturalistyczne wyjaskrawianie szczegółów przykrych, dręczących; jest czasem jakieś tchnienie chorobliwe. — Ale dodajmy: jest odczucie głębokie i potężna prawda wewnętrzna — i jest

dopełnienie literatury tonem, który sam przez się, wyodrębniony i panujący, byłby zabójczy, lecz którego całość życia wymaga tak samo, jak wymaga sienkiewiczowskiej energji, reymontowej zdrowej rozlewności i weyssenhoffowskiej pogody ludzi zdrowych, sytych a rozumnych“. — Na ów zarzut, nieraz podnoszony, odpowiedział Żeromski słowami *Sułkowskiego* ze swej tragedji (1910): „Trzeba rozrywać rany polskie, żeby się nie zabliźniły błoną podłości“. „Może to już — zauważył Adolf Nowaczyński w bardzo ciekawym szkicu o Żeromskim z roku 1901 — ostatni bezlitosny oskarżyciel, który zgromadził wszystkie obciążające sumienia otaczającego społeczeństwa fakta, zebrał argumenty świadczące o naszych zbrodniach niepoprawnych, o sennej apatji duchów przewodnich, o oportunizowaniu się, koncesjach „obcemu“ duchowi, przystosowaniach się do warunków duchów słabych, o faryzeuszostwie kosmopolitycznem i kłamstwie europejskich horyzontów duchów nikczemnych. Może on w swym pesymizmie bezwzględnym, bo bezpośrednio z życia płynącym, ostatni już, któremu świat spokojnych i trzeźwych umysłów, „urąga cichością i pełzaniem żółwia za słońcem“, ostatni już, który próżno słowa wyrzuca namiętne, pełne łez i krwi i błyskawic świetnych, na serca, które zawsze muszą dlań być wstrętne, gdy są tak obojętne i nieme wobec jego wszystkich „bezdomnych ludzi“, idących w społeczeństwo z miłością bratnią, mądrością zwiastunów, wiarą w lepszą przyszłość. Twórczości Żeromskiego idea końcowa, jej ognisko duchowe: depresja prawie że fatalistyczna — to może ostatnia faza ewolucyjna tego pesymizmu polskiego, który w Słowackim tak byronowski znalazł wyraz, w Krasińskim tak patetyczny, w Ujejskim tak religijny, w Asnyku tak abnegacyjny“.

„Dusza dziecięca Żeromskiego, — słowa Nowaczyńskiego z tegoż studjum — nie uśmiechała się w rozkosznym grymasie twarzyczki Murillowskiej do przejasnych pól, kwietnych łąk, pięknych pań, dobrych twarzy, nie rozwijała się jak pączek róży do całujących promieni słońca, nie kołysała rozkosznie i leniwie w takt mile nuconych śpiewek, nie rwała się ku ptaszkom i pocałunkom; temu dziecku o transcendentalnie wgłąb zapatrzonych oczach

i starczych może zmarszczkach na czole, nie przeminęła młodość jak sen złoty o domu lalek i ciepłych jak wnętrze bombonierki pokoikach, lata chłopięce nie przemknęły przed jego pamięcią, jak korowód pejzażów ojczystych z okien wygodnego wagonu. Dusza małego myśliciela, kiedy pierwszy raz wejrzy na świat widomych zjawisk, jest już jak Hagar na puszczy. Pierwsze wybuchy ukochania, płacze żałości, krzyki gniewu, śmiechy niepohamowanej wesołości odbijają się głośnem echem o próżnię nicości, o pustkę i w dalekich refrenach wracają w duszę dziecka. Świat to noc, dusza takiego dziecka-poety, to ognik przelatujący nad mogiłami. Rannym brzaskiem w tym konwulsyjnym pędzie przez chaos wrażeń i wyobrażeń dziecinnych, tak dobrych, a tak potężnych, był dla tej duszy mesjanicznej wstrząsający moment, w którym wyjątkowa organizacja psychiczna dziecka uczuwa pierwszy dreszcz twórczy, kiedy natłok obrazów i wspomnień, barw i gestów, problemów i pragnień niewysłowionych rozpiera czaszkę, a z pierwszą syntezą kombinacyj faktycznych z domarzonemi, budzi poetę dobry genjusz ze snu do czynu. A będzie jego twórczość czynem, prawie że apostolskim. Czasem przechodnia, śledzącego życie w jego drobnych przejawach, w każdym kwiatku, w każdej iskierce, w gromadce hałaśliwie bawiących się dzieciaków zatrzymuje blada twarz chłopca, co stanął na uboczu, a z zasępienia oczu, gdzieś w zaświaty wpatrzonych, przeziera mu w słoneczny świat taki ból, jakby malec cierpiał za ludzkość i przebaczał tej gromadce wesołych dzieciaków, co go ukrzyżowała. Takim bladym Ludwiczkiem Spitznaglem musiał być mały Żeromski, takie oczy Orcia z *Nieboskiej Komedji* musiały trwożliwie, ale przenikliwie patrzeć na te pierwsze sceny prologu tragikomedji życiowej, gehenny gimnazjalnej Marcina Borowicza. Na ten najlepszy z istniejących światów, jak nieśmiertelnie śmiesznie ocenił ten padoł nędzy i kłamstwa Leibnitz, nie wszyscy przychodzą w sypialniach za amarantowemi kotarami, w asystencji powag ginekologicznych; z jednym małym bohaterem Żeromskiego chodziła ciężarna matka pod cytadelę i godzinami czekała, nim ją wpuszczono do chorego męża. Innym złe gadziny ludz-

kie rozburzają strzechy domowe, rozrzucają ogniska, niszczą pamiątki; a ze Strawczyna, gdzie urodził się Stefan Żeromski, niema i śladu. Wieś modnie rozparcelowana, miejsce, gdzie stał dwór, pięknie zaorane, a starą basztę w ogrodzie, do której biegało romantyczne chłopię, rozebrano praktycznie na kominy i pod murówki chlewów. Tę zmianę ewolucyjną, ruinę pamiątek i wspomnień, tę klęskę optymizmu dziecięcego, który daje pewność, że po latach się wróci i wszystko zastanie na dawnem miejscu, tylko ku starości trochę pochylone, uczuciowa natura Żeromskiego odczuła bolesnym zawodem w latach młodzieńczych".

Mówi dalej Żeromski ustami Sułkowskiego do kawalera Mordwinowa: „Kiedy miałem szesnaście lat, murtował moją duszę nieposkromiony gniew na tych wszystkich, nawet najlepszych, w mem plemieniu, którzy nie umieli podźwignąć mas ludu, i rzucić go na was z potęgą Batorego". Mówi również Sułkowski do Księżniczki: „Ojczyzna — to samo życie. Jak krew bije w tętnach, jak serce w piersiach uderza, jak myśl w mózgu przepływa, — tak w nas żyje ojczyzna". Ale mówi także Sułkowski do Venture'a: „Niegdyś rycerze polscy osłaniali piersi karacenową kolczugą, ażeby ich zatrute nie dosięgły strzały. Dziś ojczyzny niema... Niema, czemby osłonić serce..." Gdy zaś w zakończeniu *Urody życia* (1912) Piotr Rozłucki, po upadku z płatowcem w fale Bałtyku znalazł się wyratowany na pokładzie pancernika niemieckiego, na pytanie komendanta, kto zacz, odpowiada: „Poza mną nie stoi żaden naród, ani państwo, — ani nikt. Jestem człowiek nagi".

Jako biograf i psychograf człowieka nagiego wśród polskiej rzeczywistości stał się właśnie Żeromski „wodzem duchowym pokolenia". Dla ówczesnej świadomości społecznej była to ostra reakcja przeciw optymizmowi Sienkiewicza. Bo — wspomina Aniela Gruszecka (w doskonałym szkicu: *Klasyfikacja a życie na terenie powieści współczesnej*, druk. w *Przeglądzie Współczesnym* ze stycznia 1934) — „książkę się skończy i trzeba wracać do teraźniejszości. Wiemy jak wyglądał ten nawrót do teraźniejszości wśród pokolenia krzepiącego się *Ogniem*

i mieczem. Drugą falę może nie tak żywiołowego, ale napewno głębszego entuzjazmu wywołał pisarz, który nie karmił czytelników obrazami chwały, tylko zaczął się szamotać z tą ciężką, tą nie do zniesienia przykrą rzeczywistością polską. Nawiązywał do przegranych powstań, do klęsk, do zgniecionego przez niewolę człowieczeństwa w ludziach w Polsce. Uczuciowiec niesłychanie wrażliwy nie chciał pomijać żadnego z cierni w ciele społeczeństwa, żadnej rany ani choroby. Kładł palce czytelnika w te rany, w te tryby. Rozpalał najbardziej dojmującą, jak tortura, wolę pozbycia się najeźdźcy, wydobycia się na wolny świat, na słońce".

Wykształcony na ideologji *Głosu* warszawskiego, gdzie drukował pierwsze swe nowele od roku 1889, a redaktorowi pisma Bohuszowi-Potockiemu poświęcił później piękne wspomnienia i w *Zwierzeniach* Joasi z *Ludzi bezdomnych* i jeszcze w *Przedwiośniu,* głęboko przejęty warunkami bytu proletarjatu polskiego, miejskiego i wiejskiego, choć potomek szlacheckiego rodu, nie stał się Żeromski ani sam ani piewcą typu „skruszonego inteligenta", jakiego odmalował Reymont w dziedzicowym bracie z *Chłopów.* I owszem, wcale nie szczędził Żeromski aż ponuro wyjaskrawionych barw, gdy przedstawiał świadomość narodową chłopa polskiego. Widział on rzeczywistość polską zupełnie trzeźwo i jasno, odczuwał ją tem boleśniej, tem skwapliwiej przystał do podziemnego ruchu oświatowego, co także sam więzieniem i represjami opłacił. Józef Grabiec-Dąbrowski we wspomnieniach o *Czerwonej Warszawie przed ćwierć wiekiem* (1925) nader zajmująco opowiedział dzieje tego ruchu. Stwierdził również, że „typ ówczesnego inteligenta-prometeisty znalazł swego poetę w Żeromskim. Jego *Doktór Piotr, Siłaczka* (z *Opowiadań,* 1895), *Raduski* (z *Promienia,* 1897), Judym, Joasia (z *Ludzi bezdomnych,* 1900) i t. d., to obraz działaczy i działaczek ówczesnych z ich psychologją, przeżyciami, stosunkiem do ogółu..." Kto dziś, jak znacznie wcześniej Irzykowski a później i ostrzej J. E. Skiwski, stawia Żeromskiemu zarzuty z tytułu charakterologji lub ideologji, nie wie albo zapomina, że właśnie był tu Żeromski nader objektywnym realistą. Bo

i tym razem swój typ człowieka bezdomnego wziął pisarz z rzeczywistości. Rzecz inna, że ten nowy, przez Żeromskiego do literatury wprowadzony, rodzaj bohatera stał się jego ulubieńcem, powtarzającym się w różnych jego utworach w coraz innych odmianach czy raczej sytuacjach życiowych, bynajmniej go jednak nie idealizował. Nie człowiek bowiem, lecz — jak mówi kompetentny świadek Grabiec-Dąbrowski — jest „pięknie wyidealizowany w twórczości Żeromskiego kategoryczny imperatyw „walki z szatanem“, ogarniający w tych czasach wszechwładnie świat podziemny“. *„Ludzie bezdomni!* — pisze w swych wspomnieniach o Żeromskim inny świadek, Stanisław Posner. — Dzisiejsze pokolenie nie rozumie, nie może zrozumieć wrażenia, które uczyniła ta powieść. Nie była to tylko piękna, wspaniała książka. Była to ewangelja, dosłownie „zwiastowanie dobrej nowiny“! Był to Czyn! Każdy pepeesowiec widział w tej książce obraz s w o j e g o ż y c i a i swojego Marzenia, „złocistą od miesiąca“ drogę prowadzącą poprzez moczary ówczesnego życia zbiorowego! Nie czytaliśmy jej tylko, wchłanialiśmy ją, jak pielgrzym wodę źródlaną wchłania, znużony długą wędrówką. Każdy z nas kochał Joasię. I wszystkie Joasie pisać zaczęły pamiętniki na temat swojego każda Judyma“. Wiadomo dziś nadto, że i Joasię kształtował Żeromski z wzoru życiowego, który i Prusowi posłużył do Madzi w *Emancypantkach*.

Dla ówczesnej podziemnej Warszawy *Ludzie bezdomni* byli zdarzeniem równie wstrząsającem a bodaj ideowo lepiej zapładniającem, jak *Wesele* Wyspiańskiego dla nadziemnego Krakowa. Warto porównać przytoczone na ten temat świadectwa z tem, co o ideale poświęcenia napisał Irzykowski w *Czynie i słowie*, aby się przekonać, jak najdoskonalsza dialektyka nie pokrywa się z prawdą życiową. Bo zresztą Żeromski, choć realista jako obserwator, pozytywista z przekonania i racjonalista w myśleniu, był typem psychicznym wybitnie uczuciowym. Nazwano go nawet „genjalnym niemową“ dlatego, że wstrząsając sumieniami i sercami, prześwietlając rewelacyjnemi błyskami skomplikowane zagadnienia dusz ludzkich, wżerając się aż do raniącego bólu w trze-

wia świadomości społecznej, nie umiał przekonywać rozumem. Hypertrofja życia uczuciowego, cała psychologja i sposób traktowania charakterów przez Żeromskiego nosi na sobie — zdaniem Irzykowskiego — „ślady pierwiastków wiejskich“. Tenże krytyk bystro zauważył pokrewieństwo Żeromskiego z Orzeszkową. „Ale Żeromski — mówi on dalej — jest bardziej wyrafinowanym niż Orzeszkowa, umie wyobrazić sobie, jakby to stać się mogło, gdyby się stać miało. Dlatego u Judyma moment gwałcenia samego siebie, moment przechytrzania własnej natury, palenia mostów za sobą, musiał całkiem wyraźnie wystąpić. To jest przyczynek do budowy bohaterstwa; repertuar kulturalnego człowieka wzbogacił się nową sytuacją duchową. A przytem Judym zrzeka się aureoli, nie ma do niej wcale pretensji, jego czyn jest tylko ostrożnością. Takie bohaterstwo ma już całkiem inną barwę: brudną barwę praktycznej próby“. Tyle wyczytał dialektyk z wyrzeczenia się Judyma od szczęścia osobistego. Postawił zarzut nieszczerości, aczkolwiek trzeba tu właśnie przytoczyć zdanie Ignacego Matuszewskiego: „Jakkolwiek „społeczna“, nie jest jednak powieść Żeromskiego tendencyjną — co byłoby pod względem artystycznym wadą, gdyż tendencja, czyli świadome fałszowanie obrazu życia w duchu pewnej doktryny filozoficznej czy socjalnej, odbiera dziełu sztuki najcenniejszy jego przymiot, a mianowicie: bezpośredniość i szczerość. Otóż zarzutu „nieszczerości“ nikt Żeromskiemu nigdy nie zrobił i zrobić nie mógł, główną bowiem i zasadniczą cechą, zarówno *Ludzi bezdomnych,* jak i wszystkich wogóle utworów Żeromskiego, jest s z c z e r o ś ć. Bije ona z każdej stronicy, z każdego wiersza, z każdego słowa niemal, i ona to właśnie, nie litość i współczucie, nadaje powieści ów nieprzeparty urok, który pozwala zapomnieć czytelnikowi o usterkach i nierównościach techniki“.

Natomiast trafnie (z zastrzeżeniem wszakże co do dalszych konsekwencyj jego wniosków) zaznaczył Irzykowski, „że Żeromski zadowala się wytryśnięciem pierwszej krwi“. Zgadza się to z przytoczonem przez Brzozowskiego zdaniem Reymonta o Żeromskim: „Po wszystkiem

obsuwa się jego zmartwiałe, pragnieniem wieczności skruszone serce". Zarówno styl jak i technika powieściowa Żeromskiego ma charakter wybitnie ekstatyczny. Nie jest to opowiadanie, lecz przeżywanie. „Świadomość nasza — pisał Brzozowski w studjum z roku 1904 — dąży zawsze do podporządkowywania oddzielnych stanów pod ogólne punkty widzenia czy to uczuciowe, czy myślowe. — Twórczość Żeromskiego dąży właśnie do wyzwolenia konkretności z pod władzy tych podporządkowań, usiłuje uczynić ją najbardziej jedyną, najbardziej nieprzynależną do niczego, usiłuje każdą chwilę przeżyć, jak gdyby była zamkniętą w sobie wiecznością, ukochać ją dla niej samej, jak gdyby nic nie było już poza nią. — W genjalnej swojej powieści — tym *Fauście* końca XIX wieku — *Braciach Karamazowych* — Dostojewski mówi o namiętnem przywiązaniu, o bezgranicznym lubieżnym zachwycie dla lepkich klonowych listków. Jest to stan duszy powierzchownie tylko pokrewny temu, który stanowi jądro twórczości Żeromskiego. U Dymitra Karamazowa, który mówi o tem uczuciu, przeważa miłość do tego, czem jest — u Żeromskiego żal za utraconem, wieczne i rzewne ukochanie tego, c o u t r a c o n e m b y ć m o ż e. — Najłatwiej zdać sobie sprawę można z tej strony indywidualności twórczej Żeromskiego, porównywając go z Reymontem. Możnaby powiedzieć, że zasadnicza różnica duchowa między nimi na tem się zasadza, że dla Reymonta świat obrazów, wrażeń przekształca się, znika nieustannie, poto aby zrodzić przyszłość z siebie. Tęga wiara w tę przyszłość, krzepka żądza ujrzenia jej, zdrowa ciekawość czynią dla Reymonta ze stawania się i jego fluktuacji zjawisko radosne i miłe. Żeromski w tym samym procesie, w tym samym nieustannym potoku, widzi zapadanie wszystkiego w nicość, głuchy szum chłonącej otchłani i śle za rzeczą każdą nienasycony wzrok swój, wytęża obolałe serce. Dla Reymonta świat jest nieustannem rodzeniem się, dla Żeromskiego ciągłem umieraniem. Dla Reymonta śmierć ma jeszcze w sobie coś z krzepkości narodzin, widzi ją on już ze strony życia, które z niej powstanie, dla Żerom-

skiego każde powitanie jest już zapowiedzią nieuniknionej rozłąki, rzecz każdą przy jej powstaniu już opromienia smutkiem skonu, przedziwnym urokiem umierającego piękna, rzewnością, jaką ma każda chwila ostatnia. Na dnie żywiołowej, organicznej, instynktowej filozofji Reymonta leży przekonanie, iż dobrą jest rzeczą znikanie każdej pojedyńczości, gdyż jest rękojmią i źródłem niewyczerpanego bogactwa, że niema kształtu tak pięknego, szczęścia tak ukochanego, by mógł jedynością swą zastąpić przepych nieustannych przekształceń. Piękno bytu leży dla niego w jego niewyczerpanej wielości, nieprzebłaganem bogactwie odcieni, form, różnic. — Dla Żeromskiego rzecz każda jest niezastąpiona, nie wydrze z jego serca nic żałobnej o niej pamięci nieustannie tęskniącego żalu. — Można powiedzieć o nim, że w twórczości swojej wydziera on rzecz każdą, kształt, woń, myśl, lub uczucie — nicości. W serce swoje nieustannie wpatrzony, wydobywa zeń wszystko, co było kiedykolwiek ukochaniem jego, choćby przez mgnienie, nazewnątrz jaźni, chroni przed spopieleniem. Tytuł *Popioły* ma głęboko symboliczne znaczenie dla całej jego twórczości. Jest ona jednem bolesnem zapatrzeniem w to wszystko, co popiołem się staje, nieustannym wysiłkiem wskrzeszania życia z popiołów. Niema w niej nigdy żywiołowego oddania się temu co napływa, porywa wzrok, myśli i duszę, tak niezmiernie charakterystycznego dla niespożytej jędrności autora *Chłopów*".

Zauważył dalej Brzozowski, że „powieści Żeromskiego są pewnego rodzaju symfonjami psychicznemi, i na tem to zasadza się ich tajemnica kompozycyjna. Nieuświadomione, lecz przemożne i zasadnicze dążenie artyzmu Żeromskiego na tem polega, że usiluje on zestroić wszystkie wzruszenia i wszystkie stany duszy ludzkiej w ten sposób, aby współbrzmieniem swem wywołały treść głębszą od nich wszystkich, w nich wszystkich obecną i przenikającą je nawskróś". Jaki to zaś daje wynik stwierdza tenże krytyk, mówiąc: „Sztuka staje się tu rozszerzeniem duszy. Czytanie książek tych przeobraża. Inaczej się po nich widzi, czuje, inaczej życie

własne przeżywa". Aczkolwiek „Żeromski nie objaśnia swoich postaci, nie komentuje ich czynów, wygrywa tylko na nich uczucia i wzruszenia".

Ten właśnie objektywizm psychologizmu bywał powodem wielu nieporozumień i dyskusyj, od *Ludzi bezdomnych* i *Dziejów grzechu* po *Przepióreczkę* i *Przedwiośnie*. Sprawa tem snadniej i tem częściej komplikowała się jeszcze dlatego, że Żeromski utwory swe wiązał jedynie wątkiem logiki wzruszeniowo-uczuciowej, przyczem wygrawszy jeden motyw psychiczny w jego najwyższem napięciu, bez żadnego przygotowania przeskakiwał odrazu do motywu innego, nieraz będącego kontrastem poprzedniego. Ponadto swoje objekty ludzkie obdarzał, dla wydobywania właśnie owych kontrastów z dwoistości natury ludzkiej, psychiką równie bogatą w wielorakie możliwości, jak podległą irracjonalnym zagmatwaniom życiowym, skłonną do nieobliczalnych postanowień ale i przeżywającą wszelkie ich konsekwencje. Niemniej zaś doniosłym czynnikiem w mechaniźmie twórczym Żeromskiego była sprawa świadomości moralnej, czyli sumienia. Wynikający jednak stąd motyw spowiedniczy nie ma u niego nigdy znaczenia pouczającego, jest tylko jeszcze jednym stanem psychicznym, odsłaniającym wewnętrzną prawdę człowieka w jego osobistej, ściśle zindywidualizowanej rzeczywistości. Moralne oddziaływanie twórczości Żeromskiego polega wyłącznie na obcowaniu z krańcowo spotęgowaną wrażliwością, podniesioną do napięcia, w którem dusza ludzka każdą swoją ekstazę i każdą swoją klęskę przeżywa najdogłębniej, jakby zmagając się w zapasach z kosmicznem tchnieniem wieczności.

Zaciekłość Żeromskiego w inkwizytorskiem docieraniu do dna zjawiska w jego psychicznem postaciowaniu nie mogła była pominąć zagadnienia płci. Jeszcze w przypisku do *Przedwiośnia* skarżył się Żeromski na pruderję, zmuszającą „do wyrywania najniezbędniejszej części swego pomysłu i wrzucania go do śmietnika", miał bowiem jasną świadomość, jak doniosłe znaczenie ma sfera życia erotycznego dla zgłębienia najistotniejszej prawdy człowieka. To też śmiałość, z jaką podjął on

to zagadnienie w literaturze polskiej, była zdarzeniem niemniej rewolucyjnem, niż zerwanie z wszelkiemi szablonami techniki powieściowej. Poetą miłości w najszerzej rozpiętej skali, od brutalnej gry zmysłów do eterycznego uduchowienia, okazał się Żeromski równie świetnym, jak był i poetą przyrody. Mistrzostwo, z jakiem Żeromski odsłania tajemnice mechanizmu miłosnego, łącząc momenty uczuciowej ekstazy z jej wyznacznikami zmysłowemi, stawia go w rzędzie największych twórców literatury powszechnej. Trzeba to stwierdzić bez ogródek, że z tego tytułu przedewszystkiem twórczość Żeromskiego posiada znaczenie nietylko dla literatury polskiej. Wystarczy porównać ją z twórczością d'Annunzia, uznawanego ogólnie za czołowego przedstawiciela rodzaju w powieści europejskiej, aby uświadomić sobie wysoki stopień artyzmu naszego pisarza. Ze współczesnych Żeromskiemu w Polsce Przybyszewski, Brzozowski i Irzykowski mają równe mu zrozumienie, że „świat przeżyć płciowych jest dziedziną, w której mają swe źródła nieraz najbardziej zasadnicze bankructwa i upadki duchowe, zdrady człowieka względem samego siebie“. I Brzozowski, autor przytoczonego ostatnio zdania, w swej *Dębinie* dał również szereg mocnych a głęboko ujętych epizodów erotycznych, ale Żeromskiemu nie dorównał, choć skądinąd rozszerzył jego teren, wprowadzając w obręb swych doświadczeń życie małżeńskie na kilku różnych płaszczyznach. U Żeromskiego bowiem przedmiotem jest niemal zawsze miłość kochanków. Porównanie Żeromskiego z Przybyszewskim uwydatni najwyraziściej różnicę między realistyczną konkretnością psychologizmu a idealistyczną abstrakcyjnością symbolizmu, aczkolwiek należy pamiętać, że Przybyszewski silnie powiązał sprawę erotyzmu z zagadnieniem sumienia. U Irzykowskiego górująca siła dialektyki psychologiczno-poznawczej nie znajduje równego wyznacznika artystycznego w życiowem tworzywie powieści. Z następców śmiałością i oryginalnością opracowania wyróżnili się zwłaszcza Juljusz Kaden-Bandrowski i Stan. Ign. Witkiewicz, lecz jedynie pierwszy siłą ekspresji dorównywa czasami Żeromskiemu. Choć więc prześcignięto go w nieliczeniu się z naka-

zami pruderji, w czem i drobne płotki dziś łatwo celują, pozostał on nadal nieprześcignionym jako poeta miłości zmysłowej w powieści polskiej. Zwłaszcza przedstawiając udręczenia miłosne, autor *Dziejów grzechu, Walki z szatanem, Pavoncella* (z tomu: *Pomyłki,* 1923), nawłockich doświadczeń Czarusia w *Przedwiośniu*, nietylko odtwarzał realistyczny obraz zdarzeń z niepospolitą plastyką, ale i wydobywał z nich największy ładunek psychicznego napięcia. Jeśli w jednym z tych kierunków wskazać można w powieści europejskiej więcej równorzędnych przykładów, nie sięgając aż do Dostojewskiego, Prousta lub Joyce'a, nawet ci ostatni, przewyższając Żeromskiego w szczegółach, ustępują mu w tej zdolności, z jaką on równocześnie ogarnia wielorakie znaczenie zjawiska.

Otóż wydaje mi się, że przedewszystkiem ta właśnie zdolność Żeromskiego, rozciągnięta na szersze pole doświadczeń psychicznych, rozstrzyga o artystycznej wartości *Popiołów* (1904), gdzie zresztą i motyw erotyzmu poraz pierwszy ujawnił się w całkowitej skali. Przesłanki wskazać można już we wcześniejszych utworach Żeromskiego, ale dopiero w tej jego powieści napoleońskiej, którą nawet oględny i bardzo krytyczny Chmielowski powitał z entuzjazmem, artyzm pisarza występuje w swej pełni i świadomie przeciwstawia się tradycyjnym wzorom epiki historycznej. Wprawdzie Marja Komornicka (Włast), surowy krytyk na łamach *Chimery,* osądziła ten utwór ujemnie, twierdząc m. in., że „próba zjednoczenia powieści historycznej z psychologiczną — zamiar gigantyczny — w *Popiołach* zrobiła fiasco“, lecz rację miał raczej Ign. Matuszewski, gdy podkreśliwszy nowość zastosowania lirycznego sposobu traktowania prozy opisowej, czem byli już *Ludzie bezdomni* na gruncie społecznym, do tematu dziejowego wielkiej miary, przyznał, „iż Żeromski rozwiązał to trudne zadanie naogół po mistrzowsku“. „Żeromski — słowa tegoż krytyka — nie chciał być malarzem danej epoki, lecz uważał ją za bogatą skarbnicę motywów artystycznych, na których tle snuł przędzę własnych myśli i w których wieniec wplatał kwiaty własnego uczucia. Fakty

dziejowe nie stanowią w *Popiołach* nieprzerwanego łańcucha wydarzeń, złączonych z sobą pragmatycznie. Polityczno-dyplomatycznej strony historji europejskiej i naszej dotknął autor tyle tylko, ile to było niezbędne dla oświetlenia psychologji bohaterów. Mimo to nie można zaprzeczyć, że epizody i sceny, stworzone czy odtworzone przez Żeromskiego, wiążą się w całość organiczną i piękną, a kompozycja utworu posiada swoją logikę. Żeby atoli podchwycić ową nić logiczną, trzeba zapamiętać motywy przewodnie, które wiją się dyskretnie przez stronice książki, nie w kształcie jasno i wyraźnie wypowiedzianych zdań i refleksyj, lecz w formie sugestyjnych podszeptów". „Jako dzieło sztuki, górują *Popioły* nad całym (słowa pisane w roku 1904), wcale nietuzinkowym dorobkiem literackim Żeromskiego. Przedewszystkiem poeta, który dotychczas obracał się przeważnie w kole zagadnień etyczno-społecznych i przedstawiał walki bezwzględnych nakazów moralnych z równie bezwzględnym buntem instynktów i tęsknot, wrodzonych duszy ludzkiej, rozszerzył olbrzymio zakres swoich wrażeń i wyobrażeń. Problemat, dręczący oddawna poetę, nie zmienił się zasadniczo, lecz rozrósł w olbrzymie drzewo, którego gałęzie pną się ku szczytom, a korzenie pełzają w głębinach psychicznego życia człowieka. Każdy obraz, każda figura, każdy epizod, występując napozór samodzielnie, jednoczy się z innemi, dzięki temu, że artysta uwydatnia we wszystkich pokrewne motywy i rozkłada w sposób analogiczny światła i cienie". „Fakt, że uczucie Żeromskiego strzela bujniejszym i gorętszym płomieniem, stykając się z tragicznemi konfliktami życia i dziejów, niżeli wtedy, kiedy autor odtwarza sceny podniosłe, lecz proste, jest koniecznym wynikiem ogólnego nastroju psychicznego poety. Wyciągać z tego jakiekolwiek pozytywne czy negatywne wnioski o specjalnym stosunku pisarza do danej epoki byłoby rzeczą dość ryzykowną, gdyż twórca *Popiołów* nie występuje w roli historjozofa, lecz w roli artysty, który, jak każdy artysta, reaguje mocniej na pewne, a słabiej na inne grupy wrażeń. Jeden malarz kąpie wszystko w radosnych i łagodnych promieniach słońca, drugi, jak Rembrandt np., oddaje ze wstrzą-

sającą potęgą walkę światła z cieniem... To kwestja wrodzonych indywidualnych uzdolnień i upodobań, które można badać, z któremi jednak nie można polemizować, zwłaszcza jeżeli się stoi na gruncie czysto estetycznym, nie politycznym, moralnym, albo historycznym. — Somo-Sierra, czy Saragosa? Dlaczego poeta pominął pierwszy moment, a zatrzymał się szczegółowo nad drugim? Dlatego poprostu, że znalazł w nim więcej pierwiastków bolesnych, więcej ścierających się z sobą ostro i krwawo sprzeczności, które zawsze pociągały (i pociągają) wyobraźnię autora *Ludzi bezdomnych* i *Doktora Piotra*. — Przy całej swobodzie artystyczno-nastrojowej jednak, traktował Żeromski temat pod względem rzeczowym bardzo ściśle. Ten wulkaniczny liryk jest niepospolitym realistą i psychologiem, a w danym wypadku i doskonałym znawcą przedmiotu, który wyzyskuje dla swoich celów fragmentycznie, nad którym jednak panuje w zupełności. O ile mogłem sprawdzić, to nietylko sprawy wielkiej wagi, ale nawet drobne anegdotyczne szczegóły, wplecione jakby od niechcenia w tok opowieści, opierają się na materjale źródłowym i świadczą o sumienności i erudycji autora, który, wyjąwszy kilku napisanych po kronikarsku rozdziałów, umiał wydobyć z ksiąg przeszłości iskry prawdziwego życia". „Zrobić" z tematu „Napoleońskiego" powieść zajmującą potrafi nawet epik średniego talentu, ale wyłkać i wyśpiewać, opierając się nawet na tak bogatym motywie, własną a potężną symfonję poetyczną — może tylko liryk i tragik niezwykłej miary".

Następnym po *Popiołach* wielkim tryumfem pisarskim Żeromskiego były *Dzieje Grzechu* (1908), znowu śmiała próba, uwieńczona naogół zupełnem powodzeniem, przekształcenia powieści o wątku jaskrawo sensacyjnym w artystyczne dzieło sztuki, i to przedewszystkiem przez rozpiętość skali psychologicznego napięcia. „Tragedja Ewy Pobratyńskiej — pisał o niej Michał Sobeski — to prawdziwie sofoklesowy obraz grozy życia, lecz grozy opromienionej wzniosłością. Iście po szekspirowsku kipi ona pełnią życia i jest nieubłaganą i nieodwołalną w swej konieczności, jak życie samo. A korzenie jej konieczności tkwią w najgłębszem podłożu, do jakiego wogóle

umysł ludzki dotrzeć zdolny: w prostej a smutnej racji istnienia".

Ewa, jak Rafał Olbromski w *Popiołach*, jest bezwątpienia aż przeładowana materjałem psychologicznym, ale oboje są osobami o krwistych rumieńcach życia. Powiedział ktoś, że Żeromski jest fizycznie zakochany w swoich postaciach kobiecych, odtwarza je bowiem w tak niezwykle wabiącym uroku. W przedstawianiu postaci kobiecych Żeromski okazał się wogóle nielada mistrzem, jakim przed nim w takiej skali i rozmaitości był w literaturze polskiej chyba tylko Słowacki. Wspólną cechą kobiet w twórczości Żeromskiego to, jak u Szekspira, miłość zdolna do poświęceń bez granic i ich bierność wobec mężczyzny. Nigdzie bardziej nie występuje to równie dobitnie, jak w stosunku do Ewy, kobiety, którą autor stacza na dno upadku, ale jednak nie pozbawia jej piękna, cielesnego i duchowego. Ratuje ją właśnie przez to, że w swojej syntezie artystycznej żywioł uczucia łączy z czynnikiem etycznym. Cały splot sprzeczności, nagromadzonych celowo a rozłożonych z nieporównaną w swej hojności umiejętnością pisarskiego zagospodarowania, skupia się dokoła Ewy, prowadzonej na drogach swego bujnego życia przez zbrodnię i cnotę, winę i karę, szczęście i niedolę. Zagadnienie zła było jedną z najgłębszych trosk Żeromskiego. Stoicki fanatyk prawdy, nie uznający — wbrew insynuacjom niektórych rewizjonistów naszej krytyki — żadnych kompromisów i nie schlebiający nigdy podszeptom popularności, wyznawca heroizmu moralnego posuniętego aż do ascezy, ale i niemniej rozkochany w wszechstronnej pełni życia, którego zmysłowej urody nie przeoczał, w swoim poglądzie na świat był Żeromski humanitarystą w najszerszem tego słowa znaczeniu. W każdem zjawisku dostrzegał on jednak jakby dwa oblicza: radość i cierpienie, piękno i brzydotę, szlachetność i nikczemność, dobro i zło, życie i śmierć. W gruncie rzeczy będąc monistą, dążył do znalezienia filozoficznego punktu wyjścia z tego życiowego dualizmu. W *Ludziach bezdomnych* Korzecki, jedna z najciekawszych postaci w licznym ich szeregu, jaki Żeromski stworzył w swych dziełach z rozmachem wyobraźni i nasyceniem treścią psychiczną o wymiarach pokrewnych Szekspirowi i Słowackiemu, —

na zapytanie Judyma: „Więc myślicie, że zbrodnia jest to absolutnie tosamo, co cnota?“ — odpowiada: „Nie, myślę tylko, że zbrodnia powinna być tak samo wyzwolona, jak cnota“. Aby dokładniej wniknąć w wagę tego zagadnienia i znaczenie rozwiązania, wysuwanego przez Korzeckiego, warto uprzytomnić sobie, co na ten sam temat wyraża Zofja Nałkowska w ostatnich swych dziełach: *Ścianach świata* i *Dniu jego powrotu*. Ów wątek myślowy występuje w twórczości Żeromskiego za częstemi nawrotami. W *Popiołach* książę Gintułt, również jedna z ważniejszych postaci powieści, studjuje doktryny manichejskie i bada kwestję współwieczności zła i dobra. W opowieści: *Aryman mści się* (1904) i w pomorskim Smętku z *Wiatru od morza* i wogóle w całej twórczości Żeromskiego wyraźnie występuje to zagadnienie sprzeczności, znaczą się ślady tej walki tragicznej, jaka toczyła się w duszy autora między dogłębnem pragnieniem dobra a fatalistycznem przeświadczeniem o niezniszczalności zła. Rozczytywał się on pilnie, co i w *Popiołach* i właśnie w *Dziejach grzechu* odzywa się echem, w pismach św. Augustyna, który przeszedłszy w młodości przez wpływy manicheizmu, doktrynę tę później zwalczał. „Azali — pyta książę Gintułt — ta sama ręka tworzy dobre i złe? Czemu tak bez rachuby skrzywdzony jest umierający na korzyść szczęśliwego Jakóba? Jakaż to nagroda niebios okupi boleść opuszczenia bezsilnego dziecka, stracenia go z oczu, wydarcia go z ramion? Cóż jest gorszego pod słońcem nad ową przepaść cierpień ojcostwa“? Pisząc te słowa, nie przewidywał Żeromski, że po stracie ukochanego syna, w swojem *O Adamie Żeromskim wspomnieniu* (1919), które zestawiano z *Trenami* Kochanowskiego, jako niemniej wzruszający poemat bólu ojcowskiego, wypowie skargę: „O, Boże straszliwy“! — ale i prośbę: „O, Boże! przytul do łona przeczystą duszę Adasia“... A w *Pomyłkach* (1923) czytamy słowa Żeromskiego: „Moje rozumienie było zawsze pomyłką. Każdy uczynek, każdy akt, dokonany przez moje serce — chybiał celu. Wszystko zawsze inaczej wypadało, niżem zamierzył, przewidział, obliczył. Wszystko inaczej się stało, niżem wyśnił. Poza moim logicznym wywodem wszystko szło stronami, swoją

własną drogą. Z ciemności nad moje pole wypadała burza. Z ciemności wychodziła na mnie śmierć". Jest to najlepszy komentarz do trylogji powieściowej Żeromskiego p. t. *Walka z szatanem* (1913—1918: I. *Nawracanie Judasza*, II. *Zamieć*, III. *Charitas)*, dzieła pokazującego najszersze widnokręgi myślowe i najgłębiej odsłaniającego duszę autora. Zawarty jest w niem cały tragizm rachub ludzkich, które nieznana siła rządząca ślepym losem wniwecz obraca. Zakończył je pisarz, dojmująco wstrząśnięty grozą wojny, obrazem małej Zosi, subtelnym rysunkiem nakreślonej duszyczki dziecięcej, jak oto patrzy przerażona na szubienicę, na której powieszono jej dziadka, jedynego opiekuna sieroty. „Krzyki o pomoc, wznoszone do kogoś, bezmyślne wzywania wydzierały się z małych usteczek. Plaskały wciąż jedna o drugą maleńkie dłonie w próżni bezdennej rozpaczy. Oczy, ślepe z lęku, obracały się wokół, szukając drogi ratunku i miejsca ulgi. Lecz puste były bezbrzeżne, jesienne pola". Przeciw temu pesymistycznemu zakończeniu powieści dopowiedzenie czytamy znowu w *Pomyłkach:*

„Śpiewaj skowronku!

„Wślad za twem wieszczem ciałem, co jak grot strzały wyleciało z ziemi, niech leci w niebo nasz nieulękły nakaz, który odrzucamy Bogu.

„Odrzucamy w niebiosa ten nakaz, w gromach i drżeniu ziemi ludziom rzucony:

„Nie zabijaj"!

Z tych samych pokładów myślowych wyrosły *Dzieje grzechu*. Oto bowiem wątpliwość, jaką ustami Ewy do spowiednika, zalecającego jej wskazanie apostoła Pawła, wyraża tam pisarz: „A czy taki stan — „miłość i duch cichości" nie jest egoizmem? Kapłan zadziwił się i spytał po chwili milczenia: — jakże to miłość może być egoizmem? Nie umiała oczywiście wyjaśnić... Jąkając się, bełkocąc sylaby, poczęła coś pleść o tem, że stan własnej cichości ducha wobec męczarni i huraganu żądz, jakie znosi ten, naprzykład, co zamordował człowieka, albo ten, co ukradł, ucieka, kryje się, truchleje — jest egoizmem, gdyż jest niejako używaniem bogactwa, spokojem bogacza w obliczu ogromu nędz tych, co nie mają czemby pła-

czące dzieci nakarmić". Więc i Ewa, jak inni bohaterzy Żeromskiego, którzy według określenia Włodzimierza Spasowicza ze szkicu o *Popiołach:* kochają, walczą i cierpią, jak święci, — nie ma w sobie owego „ducha cichości", lecz będąc demonicznem wcieleniem seksualizmu kobiety, ulegającej każdemu napotkanemu mężczyźnie z bezwolną ofiarnością ciała, przechodzi przez całe piekło namiętności ludzkich, aby dopiero w chwili śmierci dostąpić łaski wewnętrznego oczyszczenia w uśmiechu, z jakim patrzy w twarz ukochanego mężczyzny, który stał się przyczyną całej jej Golgoty. Bo przytoczmy znowu słowa Korzeckiego z rozmowy z Judymem: „Duch ludzki jest niezbadany, jak ocean. Spojrzyjcie w siebie... Czy nie zobaczycie tam ciemnej otchłani, w której nikt nie był? O której nikt nic nie wie? Siłą przymusu, ani żadną inną nie może być wytrzebione to, co nazywamy zbrodnią. Wierzę mocno, że w tym duchu nieogarniętym sto tysięcy razy więcej jest dobrego, — ależ co mówię! — w nim wszystko, prawie wszystko jest dobre. Niech tylko będzie wyzwolone! Wtedy okaże się, że złe zginie"...

W swej „walce z szatanem" Żeromski we własnej duszy człowieka i dokoła niego, w społeczeństwie, w przeżytkach prawnych i obyczajowych, w niesprawiedliwościach i prześladowaniach, w całej rzeczywistości ludzkiej i narodowej tropił wroga, aby przeciwstawiać mu parcie do wyzwolenia. Jego człowiek bezdomny, którego poetyckiego poprzednika wskazał Juljusz Kleiner w *Zawiszu Czarnym* Słowackiego, może być uważany za symboliczne wcielenie heroizmu moralnego. W tem samem znaczeniu ponownem jego uosobieniem i dość wiernem powtórzeniem Judyma jest Przełęcki z komedji: *Uciekła mi przepióreczka...* (1924), choć zapewne jeszcze mniej przekonywający w swej decyzji życiowej od powieściowego pierwowzoru. Człowiek bezdomny czy późniejszy z *Urody życia* człowiek nagi w wizjach narodowej przeszłości historycznej spokrewnia się blisko z ideałem *Księcia Niezłomnego.* Takim jest i bohater *Powieści o Udałym Walgierzu* (1906), i Żółkiewski z *Dumy o hetmanie* (1908) i *Sułkowski* z tragedji (1910), występujący także w *Popiołach.* Utwory to, zrodzone z tęsknoty za

wyzwoleniem narodowem i z myśli o czynie, lecz w nich także zagadnienie człowieka jest duchowo rozszczepione, w sposób oczywiście rozmaity, doskonale za każdym razem dostosowany do tła dziejowego, aczkolwiek jest ono zawsze naświetlone pod kątem spojrzenia od strony teraźniejszości i przyszłości narodowej. Znamienne są zwłaszcza słowa wyzwolonego z więzów Walgierza: „Do słupa moja wielkość przykuta. Nowe zamki, jakoby gniazda orłowe wydźwignę na szczyty gór, nowe sioła rozsadzę po puszczy, jak ule pszczół, pszeniczne i żytnie ziarno rozsieję po stokach, gdzie rośnie jałowiec, po nizinach, kędy kwitną kaliny... Lecz już wielkości nie zaznam. Wielkość moja, do słupa żelaznego przykuta, w tamtych się dymach ogniem przepala". Nastały bowiem czasy na innych bohaterów i na inne zadania społeczne. Mówi o nich poeta w *Słowie o bandosie* (1908), zakończonym nowym h y m n e m d o m ł o d o ś c i. „Tylko serca nasze — głosi poeta — drżą do tej wiary, że ty się nisko schylisz do czarnych stóp cierpiącego w ojczyźnie człowieka, a on cię pasować będzie na swego rycerza. A gdy się dźwigniesz i rozciągniesz ramiona, zedrzesz z dłoni rękawicę i ciśniesz ją z wyzwaniem na walkę do ostatniego tchu oszustwu, co w masce cnoty i prawa przechadza się po naszym świecie. Serca nasze drżą do tej wiary, że to ty wytępisz w duszach dufanie polskie w samochwalstwo i zmusisz do milczenia usta pochlebcy. Gdy ujmiesz w rękę żagiew prawdy, pójdziesz wbrew leniwym, bezwolnym, jałowym powzięciom tłumu, wbrew zaskorupiałym opinjom partyjnym, wbrew ufortyfikowanym obozom księży, szlachty, fabrykantów, robotników, chłopów i mieszczan. Albowiem — kto się opiera o lud, nie jest z ludem. Kto jest z ludem, ten mu nie schlebia. Człowiek, co czci człowieka, opiera się tylko na sobie. Kto się opiera tylko na sobie, ten walczy aż do śmierci ze wszelkim mrokiem zalegającym odłamy, na które rozszczepił się naród. Kto nie drży przed podjęciem walki z tak rozszarpanym ideałem narodu, ten się bije o całego człowieka, o wolność ducha tęskniącego w cielesnem więzieniu i o święte widziadło wielkiego L u d u przyszłości".

„Cała ideologja społeczno-polityczna Żeromskiego, —

stwierdza sumienny badacz jej źródeł, Jan Hulewicz — która w intencji twórcy *Przedwiośnia* miała być zwartym systemem socjologicznym, wyrasta nie z podłoża badawczego, rodzi ją nie nastawienie naukowo-socjologiczne, lecz tendencje reformatorskie w stosunku do istniejącego ustroju społecznego. Źródłem zaś ustosunkowania się krytycznego wobec istniejących stosunków społecznych jest humanitaryzm w stosunku do proletarjatu. Żeromski wszędzie i zawsze, podchodząc do jakiegokolwiek zagadnienia społecznego, ma w pierwszej linji na oku człowieka cierpiącego. Postawa jego wobec zjawisk społecznych — to postawa uczuciowo-filantropijna człowieka do głębi przenikniętego humanitaryzmem. Postawa zaś taka zgóry przesądzała, że Żeromski nie mógł być apostołem żadnego programu społecznego, żadnej grupy czy partji. Wręcz przeciwnie natura jego — mimo wszelkie pozory — daleka i wroga była doktrynerstwu i skostnieniu myślowemu w ramach jednego kierunku. To też socjologja jego nie da się zamknąć w granicach jednej jakiejś doktryny, — jego pogląd na świat nie da się wtłoczyć mechanicznie w ramy jednego kierunku. — Zwolennik antyparlamentarnego syndykalizmu — za demokracją parlamentarną oświadczający się, — bliski socjalizmowi przez nastawienie uczuciowe wobec proletarjatu jak i przez jego tendencje federalistyczne, — a daleki odeń przez jego charakter wyłącznie klasowy, — wróg dyktatury proletarjatu i bolszewizmu — a równocześnie proletarjatowi syndykalistycznemu przyznający rolę promotora dziejów, — wróg klerykalizmu, co pozytywną rolę narodową katolicyzmu uznawał, — zrywający z chłopomaństwem, a równolegle nad dolą chłopa bezrolnego zastanawiający się, — przeciwnik warstw, co na tradycji budują — arystokracji i szlachty — a jednak do tradycji z lubością wciąż wracający, entuzjasta Arjan i Towarzystwa Demokratycznego — oto Żeromski społecznik, — oto jego oblicze ideowe. Był więc w zakresie swych teoryj społecznych eklektykiem. I tem się tłumaczą pewne nieraz dość jaskrawo występujące rozbieżności w jego zapatrywaniach. Ale z drugiej strony nie szły one tak daleko, by mogły wogóle podważyć i rozbić jego system poglądów. U podstaw

tych poglądów tkwiły dwa kierunki myśli polityczno-społecznej: syndykalizm i radykalizm narodowy Wielkiej Emigracji. To były te dwa istotne zręby myśli społecznej Stefana Żeromskiego. Te dwa kierunki zdeterminowały i określiły jego pogląd społeczny. Ale spojenie ich dokonało się nie drogą konstrukcyj myślowych, — ale na linji pewnej jedności uczuciowej. Był nią humanitaryzm i apoteoza świata pracy. Bo choć nie był jednolity bezwzględnie jego system zapatrywań społecznych, — był to jednak zawsze i tylko system poety świata pracy".

Żeromski też pierwszy wprowadził do literatury polskiej robotnika i zainteresował się gorąco sprawą bandosa, czyli chłopa bezrolnego i małorolnego. Krzywda bliźniego była mu najdotkliwszem złem, z którem się borykał w swej „walce z szatanem". Przez pryzmat tej krzywdy oceniał przeszłość i teraźniejszość. W rachunku sumienia narodowego, jakim przeniknięta jest cała jego twórczość, był to grzech główny. Ale że swem inkwizytorskiem spojrzeniem domacał się także innych grzechów, które mu kaziły „święte widziadło wielkiego Ludu przyszłości", tego świadectwami i *Róża* (1909) i *Turoń* (1923). *Różę* nazwano *Dziadami* roku 1905-go, choć i *Nieboska Komedja* wchodziłby mogła do porównania. Niesłusznie tylko podnoszono motyw cudu, jako rzekomy rekwizyt romantyczny, bo zarówno wynalazek Dana w *Róży*, jak samolot w *Urodzie życia* i szklane domy w *Przedwiośniu*, są to zupełnie realne pomysły w zakresie czysto technicznej pracy ludzkiej. Romantyzm, niewątpliwie bliski uczuciowemu typowi organizacji psychicznej Żeromskiego, ideowo przejawiał się u niego właściwie tylko wiarą w lud, ale i ta wiara miała swe źródło w pozytywistycznem środowisku warszawskiego *Głosu*. Jego zaś romantyczny ideał rycerza zbrojnej walki o niepodległość wyrósł na tle bliskich stosunków z przygotowaniami Józefa Piłsudskiego do realnego czynu. Ale i tego rycerza nie idealizował Żeromski, lecz wcielał go w człowieka o rozszczepionej psychice, podległego ludzkim błędom, pokusom i grzechom.

Romantyzm u Żeromskiego występuje stosunkowo najwydatniej w jego teatrze. Stefan Papée w pięknem

studjum o teatrze Żeromskiego (1926) poczytuje mu nawet za zasługę, że „w okresie panowania teatru naturalistycznego pokusił się o wprowadzenie na scenę teatru romantycznego“. „W *Róży* Czarowic, Dan, Oset i Zagozda, „niewolnicy poświęcenia“ i działacze z okrzykiem „Warna“, ludzie mający prawo powiedzieć o sobie: „Polska to ja“; potem *Sułkowski,* żołnierz i ofiara idei niepodległości; w *Ponad śnieg* (1920) — „wilczyca — rzymska matrona“, nieznosząca sprzeciwu, twardo broniąca praw do zdobytej przez praojców ziemi, rzucająca w twarz bolszewickiemu oficerowi: „Nienawidzę waszej chamskiej rewolucji, waszego proletarjatu i rządu Żydów. Jestem kontrrewolucjonistka i buntownica“; w *Turoniu* Cedro i Olbromscy, karnie wypełniający rozkaz powstańczy i Weronika-orlica; w *Przepióreczce* Przełęcki, śladem Sułkowskiego bohatersko ujarzmiający miłość dla uratowania idei; oto wprowadzani przez Żeromskiego wytrwale, wbrew upodobaniom współczesnych pisarzy, bohaterowie nie codzienności, ale obowiązku, honoru i sumienia, bohaterowie romantycznego teatru. Jedynie w *Białej Rękawiczce* (1921) naturalizm zatryumfował nad romantyzmem i codzienność pochłonęła wielkość“. Podobnie jak Wacław Borowy w wybornie ujętem studjum o *Przepióreczce* (1925), w komedji tej wskazuje Papée arcydzieło dramatyczne Żeromskiego. Podkreśla on wzniosłość, z jaką dokonywa się przemiana duszy Przełęckiego. „Takie są moje obyczaje — powiedział Smugoniowi, wołającemu do niego od samego dna krzywdy i do samego dna własnej krzywdy dotarł, aby uratować ukochaną Dorotę i postawioną ponad miłość do kobiety — ideę. Trzeba to wyraźnie i z naciskiem powiedzieć, że to zwycięstwo idei nad miłością mężczyzny do kobiety w *Przepióreczce* nie jest pierwszą wiktorją, odniesioną nad zmysłami przez bohaterów dramatów Żeromskiego. W *Róży* i *Sułkowskim* przezwyciężyła ziemską miłość bohaterów idea Niepodległości. W *Ponad śnieg* bohaterką stała się pod koniec tragedji ziemia polska, o którą stoczono krwawszy bój niż Wiko o Irenę. W *Turoniu* uczuciowy akcent autora spoczął nie na uroku Weroniki, ale na przemowie Huberta do Szeli, na symbolu pokonania chama w chło-

pie polskim. Nawet w *Białej Rękawiczce* uczestniczyliśmy w gorączkowem, daremnem poszukiwaniu jakiejś ostoi w tym strasznym powojennym świecie, który „zatrząsł się cały w posadach i z wnętrza swego zgniliznę na wierzch wyrzucił“. *Przepióreczka* tem się tylko od swych poprzedników różni, że zwycięstwo idei odbyło się w tak podniosłym nastroju, w tak słonecznym powszechnym entuzjazmie dla regjonalnego uniwersytetu, że poraz pierwszy samoudręka wzniosła się do uśmiechu przez łzy i w promieniach wzniosłego humoru zagubiła cienie swej rozpaczy“. Czy na taką ocenę *Przepióreczki* przez bardzo wnikliwego krytyka i doskonałego znawcę teatru, a co popiera swoim ważkim głosem Borowy, nie wpłynęły jednak pewne subjektywne przesłanki, jak owa zauważona właśnie pogoda tragicznego w gruncie rzeczy rozwiązania, co jest niewątpliwie pomysłem oryginalnie przez Żeromskiego postawionym i subtelnie zainscenizowanym, ale co nie ratuje dramatycznego uzasadnienia życiowej prawdy tej decyzji, oraz jak i osobiste zainteresowanie krytyków regjonalizmem, obie przesłanki wypływające z trwałych składników ideologji społecznej Żeromskiego, więc tem sugestywniej wzmocnione ładunkiem uczuciowym? Bo jednak warto zaznaczyć, że np. Karol W. Zawodziński, niżej ceniąc *Przepióreczkę,* w twórczości dramatycznej Żeromskiego wysuwa na miejsce naczelne *Turonia,* o którym też Papée m. in. zauważył, że w utworze tym autor „wydobywa umyślnie całą zwierzęcą podłość i nikczemność z serca ciemnego, wyzyskiwanego ludu, aby nas jego chamstwem przerazić i za grzech obojętności pokarać“.

I poza dramatem łatwo wskazać u Żeromskiego momenty romantyczne, ale nawet z pełnem uwzględnieniem jego teatru, trzeba w nim uznać znaczną przewagę realisty. Zarówno zaś jego ekspresja wybitnie liryczna, jak realizm obserwacyjny, sięgający wgłąb mechanizmu twórczego, liczne naturalistyczne przejaskrawienia oraz zaprawiona romantyzmem ideologja narodowo-społeczna mają swe źródło genetyczne, znajdują silne oparcie i syntetycznie się łączą w psychologizmie. Jedyne to „izmatyczne“ określenie, które da się bez reszty dostosować do

twórczości Żeromskiego i jej rodzaj najlepiej ogarnia. Nazwano ją pięknie: muzyką duszy.

Jan Nepomucen Miller (w *Zarazie w Grenadzie,* 1926) jako kontynuację tradycji romantycznej w twórczości Żeromskiego wskazuje tendencję indywidualistyczną, która wystąpiła we wszystkich niemal ważniejszych utworach autora *Ludzi bezdomnych, Popiołów, Róży, Sułkowskiego...* Indywidualizm wszakże, aczkolwiek stanowi ważny czynnik romantyzmu i zwłaszcza neoromantyzmu, mieści się zupełnie dobrze także w realizmie. Otóż jeśli z Żeromskim zestawić wybitnie romantyczną w swej strukturze psychicznej organizację twórczą Wyspiańskiego, okaże się najlepiej, jak zasadniczo różni się od niej autor *Dziejów grzechu* i *Walki z szatanem* zarówno postawą życiową jak i mechanizmem artyzmu. Miller, rozpatrując twórczość literacką pod kątem doktryny uniwersalistycznej, podnosi też, że w ostatnim okresie swej działalności, gdy przechodzi do opisowości, z indywidualisty przekształca się Żeromski w zupełnie nowy typ twórcy przedmiotowego i poety pracy. Inaczej określa ten zwrot Stanisław Adamczewski, który wskazawszy jego początek przy *Urodzie życia,* w ujarzmianiu przez Żeromskiego żywiołu lirycznego widzi źródło nowego stylu, wyrabiającego się pod wpływem świadomego różniczkowania form literackich, doświadczenia nabytego w zdobywaniu sceny oraz zwłaszcza kształtującej woli pisarza. W świetle tego poglądu inaczej też się przedstawia znaczenie teatru Żeromskiego, w którym odkąd autor pisze ze świadomym zamiarem dla sceny, t. j. *Ponad śnieg bielszym się stanę...* (1920), *Białą rękawiczkę, Turonia* i *Uciekła mi przepióreczka...*, zarzuca fakturę romantyczną *Róży,* nazwanej przez pisarza „dramatem niescenicznym", aby trzymać się już ściśle przepisów formalnych teatru naturalistycznego. Ujarzmianie żywiołu lirycznego nie było jednak pokonaniem go, zmienia się więc tylko styl, co i w powieści wyraża się przejściem do biografizmu *Nawracania Judasza* i *Przedwiośnia* a do opisowości *Wiatru od Morza* i poematów prozą o *Wiśle, Międzymorzu* i *Puszczy Jodłowej,* ale treść wewnętrzna jest ta sama, w całej twórczości Żeromskiego wyjątkowo jednolita, od *Syzyfowych*

prac i *Ludzi bezdomnych* do *Przedwiośnia* i *Przepióreczki.* Wyzwolenie narodowe, o które przez całe życie swoje bojował nieustannie, było dla Żeromskiego przeżyciem dogłębnie i radośnie odczutem. „Szczęśliwy jest los poetów dzisiejszego dnia!“ — zawołał Żeromski w roku 1919. W *Wietrze od morza* (1922) — powtarzamy za Millerem — „opowieść o nowej Polsce, którąby należało poznać i przyswoić sobie, by stała się cała, jak długa i szeroka, ramieniem naszego rozmachu i dziejowej pracy, — rozsnuł człowiek, który wypiastował, wykrwawił z siebie ojczyznę w okresie niewoli, — o wielkich kamiennych, otwartych dziejowo oczach...“ Żeromski, podobnie jak Sieroszewski i Strug, był nietylko artystą, ale i działaczem społecznym i politycznym. „Żeromski — zauważył z tego powodu Karol Krzewski, pisząc o *Wietrze od Morza,* — z potrzeby swego człowieczego serca — społecznik, nie wyładował się w życiu codziennem w tej mierze, co Sieroszewski i chodzący do dziś dzień w kieracie różnych spraw Strug. Dlaczego? Opowie nam to w przyszłości biografja. Wiele się da tutaj wyjaśnić, jak sądzę, stanem zdrowia Żeromskiego, które go zawodziło. To też Żeromski oprócz tego, że twórczością tkwi w tej świętej służbie literatury polskiej, którą w swym odczycie (z roku 1915) charakteryzował i z której pragnie w swym odczycie twórczość polską wyzwolić, jest także działaczem społecznym lub społeczno-politycznym w... powieści“.

W niepodległej Polsce wydaje Żeromski szereg pism publicystycznych w różnych sprawach społecznych, zawodowych, literackich: *Początek świata pracy* (1918), *Projekt Akademji Literatury Polskiej* (1918), *Organizacja inteligencji zawodowej* (1919), *Snobizm i postęp* (1923), *Sprawa Kasy Mianowskiego* (1924), *Bicze z piasku* (1925). W pismach tych, obok dogłębnej obywatelskiej troski pisarza o przyszłość ojczyzny i losy w niej człowieka, bo nie opuszczała go nigdy myśl wyrażona w *Ludziach bezdomnych,* że „człowiek — jest to rzecz święta, której krzywdzić nikomu nie wolno“, obok przenikliwie z nurtu rzeczywistości dziejowej wydobytej prawdy o potrzebie organizowania inteligencji w nowym świecie pracy, obok donośnie wołającego głosu o należne

zabezpieczenie właściwych warunków dla rozwoju nauki, literatury i sztuki, przejawia się też bezpośrednio ów rys postawy twórczej pisarza, o którym rzecby można, że i myśl była dla Żeromskiego stanem psychicznym, a co ubocznie wskazywaliśmy w przytoczonym na wstępie tego rozdziału urywku z *Puszczy Jodłowej*, jakoteż omawiając pewne szczegóły różnych jego utworów, zwłaszcza w związku z *Dziejami grzechu*. Wielką rolę, jaką w poetyckim obrazie rzeczywistości odgrywa u Żeromskiego praca myśli kulturalnej, oświetlił na pewnym odcinku dokładnie i szczegółowo Wacław Borowy w bardzo pięknem studjum: *Żeromski i świat książek* (w *Przeglądzie Współczesnym*, nr. 51 z lipca 1926, i w osobnej odbitce). Z powodu *Wiatru od Morza* zagadnienie to dało sposobność krytykowi literackiemu *Drogi* (w n-rze 11 z 1 lipca 1922) do uwag, zasługujących na baczną pamięć młodszych twórców naszej literatury. „To, — pisze tam Karol Lilienfeld-Krzewski — co każdego uderzy w Żeromskim, jako twórcy *Wiatru od Morza*, to jego ciekawość umysłowa. Ta cecha umysłu pisarza przemawia do nas z każdej stronicy omawianej przez nas książki. Cóż to jest ciekawość umysłowa pisarza? Odpowiemy na to słowami mądrego człowieka, który sam pisywał powieści. Odpowiemy słowami Orzeszkowej, zaczerpniętemi z jej listu do hr. Wodzińskiego: „Zdaniem mojem, — pisała 10 września 1896 z Grodna — twórcy studjów nad autorami zbyt mało zwracają uwagi na ciekawość umysłową, która jest dla tworzenia siłą pierwszego rzędu. Są autorowie nieciekawi i ciekawi. Pierwsi, radzi poprzestają na szczupłym zasobie wiedzy o świecie, na ciasnym kręgu zjawisk najbliższych, na tem, co samo przez się wpada do oczu i wyobraźni. Tacy, to co widzą, mogą widzieć i następnie przedstawić wybornie, ale widzą mało, więc też i piszą niewiele albo, jeżeli wiele piszą, to obracają się wciąż około małej liczby przedmiotów, krążą ciągle po jednym pokoju, nie czując potrzeby zobaczenia, co może znajdować się za zamkniętemi drzwiami. Drudzy, to jest: ciekawi, noszą w głowach wieczne zapytania: co za mgłą? co za lasem? przedzierają się przez mgły i lasy, usiłują otworzyć wszystkie drzwi, podnieść wszystkie zasłony,

dotrzeć stref najmniej zwiedzanych, przyjrzeć się temu, na co najmniej patrzało oczu — dowiadywać się o tem, o czem wie najmniej głów. Tacy, to co widzą, mogą dla rozmaitych niedostatków swoich przedstawiać niedoskonale, ale widzą wiele i najczęściej — dobrze, bo ciekawość prowadząca ich umysł wdal, prowadzi go też wgłąb. Objawy zewnętrzne, jakkolwiek drogocenne dla malowniczości i plastyki, nie zadawalają pisarza ciekawego, pragnie on jeszcze przejrzeć nawskróś to, co pod ciałami i sukmanami, samą Psyche zjawiska i dociec jej przyczyn twórczych. Od większej lub mniejszej ciekawości umysłowej autora zależy przestrzeń jego widnokręgu, liczba rozpoznanych na nim punktów i ich pogłębienia. To, co nazywa się u autora szczerością i głębokością umysłu, ma pierwsze swoje źródło w ciekawości umysłowej, mniej lub więcej wspomaganej przez czynniki pomocnicze: spostrzegawczość i wrażliwość na objawy świata“. — Zaznaczyć dla ścisłości należy, że dając tę charakterystykę pisarza o umyśle ciekawym, Orzeszkowa myślała o sobie. Ogólnie rzecz traktując, charakterystyka ta słuszna i o ileż podpada pod nią bardziej Żeromski niż Orzeszkowa! Rozległość „horyzontu“ w *Wietrze od Morza* — olbrzymia. — Wypływa ona z tej ciekawości umysłu twórcy, która go bezustannie pchała także do pracy nad samym sobą. Pisma Żeromskiego świadczą o tem, że niemasz w Polsce pisarza o tak rozległej, jak on wiedzy, a *Wiatr od Morza* zdumiewa naukową wprost ścisłością zawartego w nim (i jak różnorodnego!) „materjału“. Żeromski należy do tych na dobre już u nas znikających powieściopisarzy, którzy z realizmu, a nawet naturalizmu, przejęli najlepsze cechy tych kierunków. Dlatego jest pisarzem, do którego i czytelnik i krytyk może mieć głębokie i zupełne zaufanie, gdy mu na swój sposób coś opowie, opisze. Nie o opisy przyrody chodzi nam tutaj. Nie o rysunek człowieka współczesnego. Weźmy dla przykładu łódź podwodną z *Wiatru od Morza*. Żeromski daje czytelnikom o niej jaknajbliższe pojęcia, a dodajemy od siebie, że porównanie tej łodzi podwodnej z jej opisami w wydawnictwach fachowych stwierdza, że to jest łódź nieliteracka, prawdziwa... Czytaliśmy w jakiejś recenzji,

że *Wiatr od Morza* zrodził powiew morza, który Żeromskiego na polskim ogarnął brzegu. Pobudkę do napisania *Wiatru od Morza* ostatecznie wolno i tak wyjaśnić, ale zrodził tę książkę umysł Żeromskiego, umysł w równym co i niepospolity talent stopniu. — Jest to umysł nietylko ciekawy, lecz i sumienny. Z świecą szukać po Bożym świecie takiego powieściopisarza, który jak Żeromski rodzi w recenzencie przekonanie, że często wertuje parę tomów w zamiarze napisania paru swoich zdań. I dlatego książka Żeromskiego budzi nietylko podziw i zachwyt, lecz i prawdziwy szacunek. I dlatego w recenzencie, od którego redaktor wymaga szybkiego sprawozdania z książki Żeromskiego, rodzi się upokarzające przekonanie (gdy go nie stać na streszczenie książki i rozindyczenie się zachwytliwym bełkotem), że po przeczytaniu własnej recenzji będzie się czuł, jak szczeniak obwąchujący piramidę“.

Przy tak wyjątkowo różnorodnym, dogłębnie przepojonym uczuciem, wnikliwie odkrywczym w badaniu duszy ludzkiej i prawdy człowieka, śmiałym w badaniu najdrażliwszych zagadnień życiowych i społecznych, potężnym w stwarzaniu postaci o wielorakich obliczach cielesnej i duchowej rzeczywistości, subtelnym w wynalazczości i pokazywaniu rozmaitych powikłań psychicznych, niepospolicie wrażliwym na świat przyrody ale i na kulturalne dzieje człowieka, niebywale czułym na sprawy sumienia, niepokojąco poruszającym w swem ożywianiu teoryj filozoficznych i socjologicznych, wogóle hojnie darzącym nas bogactwem nasyconej treści swego dzieła i wielością artystycznych poszukiwań, słowem przy pisarzu, wobec którego ma się zawrotne poczucie obcowania z kosmiczną siłą narówni żywiołową jak genjalną, — każda próba syntetycznej charakterystyki jest potrosze owem „obwąchiwaniem“, o czem wspomniał rzeczony krytyk. Ale i w tych cząstkowych wysiłkach, dalekich od wyczerpania przedmiotu i ledwo wskazujących niektóre jego wytyczne, silniej uderzające naszą uwagę, kilkakrotnie przyszło zaznaczyć jakiś szczegół od strony właśnie owej trafnie określonej ciekawości umysłowej Żeromskiego. Nadmieniono już i o pracy pisarza nad językiem. Otóż

i na tem polu wśród największych mistrzów słowa polskiego, stając w równym rzędzie obok Mickiewicza, Słowackiego i Sienkiewicza, różni się od nich Żeromski, co stwierdza fachowe zdanie uczonego polonisty Henryka Ułaszyna, „owem zainteresowaniem intelektualnem, jakie żywił on do języka, do zjawisk językowych od strony naukowej, teoretycznej. Innemi słowy — to rzadkie, wyjątkowe zainteresowanie, jakie żywił, on, samouk i wielki artysta — dla prac naukowych, badań teoretycznych nad językiem polskim. Żeromski nietylko przejrzał i przeczytał; on przestudjował i przepracował całe szeregi trudnych tekstów staropolskich i gwarowych oraz całe mnóstwo ściśle naukowych rozpraw... To, co liczni „fachowcy" niezawsze znają i z tytułu nawet, to on, samouk, z żywiołowem zainteresowaniem przeczytywał i przepracowywał — rozmyśliwując, kombinując, wnioskując..." W dalszym ciągu swej rozprawy p. t. *Żeromski a język polski* (w *Przeglądzie Współczesnym*, nr. 50 z czerwca 1926) podaje tenże uczony obfity materjał szczegółowy, objaśniający technikę językową pisarza, przyczem podkreśla m. i.: „Indywidualizacja języków osób występujących w utworach Żeromskiego jest prawdziwie mistrzowska. Posiada on ogromny talent wczuwania się nietylko w psychikę swoich bohaterów, lecz również w ich język". W ogólnych swych wnioskach mówi Ułaszyn „Język Żeromskiego nosi zarówno znamiona języka Mickiewicza: szczerości, narodowości, jędrności i siły, jak również znamiona języka Słowackiego: giętkości, barwności, melodyjności. Ale też przechodzi język Sienkiewicza i nie dlatego tylko, iż Żeromski jest pisarzem młodszym, więc kształconym również i na Sienkiewiczu, lecz dlatego, iż uposażony został przez naturę większym talentem językowym — pogłębionym, rozszerzonym, ukształconym następnie i własnemi umiłowanemi studjami nad językiem. Cechami talentu językowego Stefana Żeromskiego, któremi przechodzi on wszystkich swoich poprzedników, są: przedewszystkiem wielka zdolność utrzymywania w pamięci ogromnych zasobów i niezmiernie różnorodnych materjału językowego, oraz wielka umiejętność aktywnego nim władania z zachowaniem

właściwego umiaru; następnie, spontaniczność, żywiołowość, przejawiająca się w zadziwiającej możności docierania zapomocą słowa samego, nie obrazów — do głębin duszy ludzkiej; dar wstrząsania duszami ludzkiemi samemi wyrazami, nietylko obrazami". — Jak zaś z równie wytężonym, świadomym i nieustannym wysiłkiem kształtował Żeromski potęgę i subtelność swego zmysłu artystycznego, świadczy Ignacy Matuszewski: „W jednej z drobniejszych prac, poprzedzających *Popioły*, Żeromski próbował zrobić eksperyment, polegający na tem, żeby uniknąć, nietylko powtarzania tych samych wyrazów, ale nawet jednobrzmiących sylab w zdaniu. Było to doświadczenie zbyteczne, gdyż czułość ucha ludzkiego tak daleko nie sięga, a podobne ograniczenie stylowe zniewala artystę do nadmiernej, a w stosunku do rezultatów — bezcelowej pracy. Ale sam fakt świadczy, że wrażliwość na sprawy społeczne i ogólno-ludzkie godzi się u Żeromskiego z nadzwyczajnem poczuciem i sumiennością artystyczną — co się niezawsze zdarza."

W literaturze polskiej — uskarżał się Żeromski w odczycie z roku 1915 (wydanym w książce: *Sen o szpadzie i Sen o chlebie*, 1916) — „wszystko, niemal bez wyjątku, przesiąknięte jest nawskroś troską o byt polityczny. Powieść jawnie lub skrycie jest dydaktyczną. W sposób szczególnie wyraźny, specyficznie polski załatwia ona sprawy, które wszędzie pełnią już instytucje życia zbiorowego, wchłaniają parlamenty, giełdy pracy, kongresy oświatowe, partje polityczne i organizacje kulturalne... Utworów, któreby miały na oku cel jedynie artystyczny, dla niego samego podjęty, — któreby miały za dążność swoją podchwytywanie fenomenów ducha ludzkiego, malarstwo cnót i grzechów, namiętności, szaleństw, okrucieństw, walk wewnętrznych, upadków i obłędów — u nas prawie niema." Można mieć wątpliwości co do pełnej słuszności tak sformułowanych zapatrywań, ale bezsprzecznie tragedja losu polskiego w dobie niewoli politycznej zaważyła w wysokim stopniu na twórczości największych mocarzy literatury naszej, od Mickiewicza i Słowackiego po Wyspiańskiego i Żeromskiego. Więzy te krępowały nawet Sienkiewicza, z pośród powieściopisa-

rzy naszych jedynego, który istotnie zdołał twórczością swoją wyjść poza granice ojczyste, zdobyć poczytność u obcych. Żaden jednak z naszych wielkich twórców nie ucierpiał z powodu tej niedoli narodowej tyle, ile Żeromski. Ten ostatni z proroków w literaturze polskiej, a zarazem pierwszy wieszcz odrodzonej Rzeczypospolitej, tak splótł się dziełem swojem z narodową dolą i niedolą, zajmował tak wyjątkowe stanowisko, jako Król-Duch pokolenia, które wywalczyło Polsce prawo niepodległego bytu, — że choć uczuciem i myślą ogarniał najszersze widnokręgi i sięgał do najgłębszych tajników duszy ludzkiej, wciąż uważany był przedewszystkiem za szermierza idei narodowej i społecznej, dlatego zwalczany lub uwielbiany, niezawsze zaś w nim doceniano, niekiedy nawet przeoczano — artystę.

Taki stosunek społeczeństwa do Żeromskiego odbił się też jaskrawo na polemice, bardzo ożywionej, jaką wywołało i ostatnie jego dzieło powieściowe: *Przedwiośnie* (wyd. w grudniu 1924 z datą 1925). Z punktu widzenia techniki artystycznej był to nowy eksperyment pisarza, który budując swe dzieło z zamiarem przedstawienia w niem rzeczywistości teraźniejszej chwili, syntetycznie upostaciowanej w ściśle zobjektywizowanym wycinku życiowym, oparł je na jedności wątku biograficznego, scalającego oderwane nawet epizody, dlatego stają się tu one ogniwami ciągłego opowiadania. Z powodu *Nawracania Judasza* zauważył Juljusz Kleiner, że jest to „biografja, nie powieść — sprawozdawcze przedstawienie faktów, niekiedy tylko uplastyczniające się w scenie, czy w dialogu, częściej przechodzące w traktaty o różnych zagadnieniach. Ta metoda, która ma zapewne unaocznić prawdę w notowaniu realnej treści życia, przypomina nieco sprawozdawczo-biograficzne, tudzież ideowe ustępy w *Janie Krzysztofie* Romain Rollanda. Ale zastosowana jest mniej szczęśliwie“. Otóż w *Przedwiośniu* Żeromski dał już właśnie zupełnie plastycznie ukształtowaną biografję artystyczną, a w jej ramach odtworzył wstrząsającą wizję rzeczywistości polskiej na przełomie społecznego kryzysu. Niemal równocześnie pokrewne zagadnienia podjęli Zofja Nałkowska

w *Romansie Teresy Hennert* (1924) i Andrzej Strug w *Pokoleniu Marka Świdy* (1925), ale żaden z tych bardzo wybitnych utworów powieściowych nie stał się zdarzeniem kulturalno-społecznem, nie poruszył sumień i nie wywołał tyle oburzenia, jak *Przedwiośnie*. Zawarł w niem bowiem pisarz sprawy i rzeczy, których wtedy jeszcze nie dostrzegano, a pokazał je na przekroju duchowym młodego bohatera powieści w tak doskonale odczutej i wyraziście odtworzonej prawdzie życiowej, a podminowanej ukrytym lecz boleśnie wezbranym nurtem żywiołu subjektywnego, że tam gdzie był artyzm powieściopisarza, dopatrywano się tendencji działacza społecznego. Stąd wyrósł gęsty las nieporozumień i fałszywych zarzutów. Powtórzyło się znowu, co miało miejsce i z powodu poprzednich utworów pisarza, zwłaszcza po wyjściu *Dziejów grzechu,* ale już i przedtem, po *Ludziach bezdomnych*. Wspomina Kaden-Bandrowski w swej pięknej książeczce o Żeromskim, że jako student w Brukseli wraz z kształcącą się tam młodzieżą polską składał hołd koncertującemu Paderewskiemu, a w trakcie rozmowy, którą Mistrz ich zaszczycił, „gdy w piękny, a tak sobie właściwy, szczery sposób zapytał nas Paderewski, czem duchowo żyjemy teraz, kto nam przewodzi i gdy od nas usłyszał, iż obecnie my i cała chyba młodzież polska porwani jesteśmy wielkiem słowem Żeromskiego... Gdy to Paderewski usłyszał, wpadł w nagły gniew płomiennego oburzenia. Uważał bowiem, nawet on, ten Mistrz znakomity, że Żeromski jest fatalną, nawet zgubną strawą duchową dla młodzieży, że rozsiewa pesymizm, i pod kwiatami piękna sercom polskim przynosi truciznę". Otóż po *Przedwiośniu* wśród przeciwników Żeromskiego w podobny Paderewskiemu sposób wystąpił Karol Hubert Rostworowski, zarzucając temu utworowi depprawacyjną „szkodliwość", a jego tendencję, pozbawioną „nie szklanego, lecz murowanego, realnego, społecznego programu", nazwal „grzechem przeciw naturze narodowego i społecznego życia". Ale i wśród licznych obrońców Żeromskiego roiło się od sprzeczności i pomyłek. Najobszerniej i najobjektywniej objaśnił „Intencje i tendencje *Przedwiośnia*" Tadeusz Sinko w artykule, drukowanym

w *Przeglądzie Współczesnym* (nr. 42 z października 1925). Wcześniej już najautorytatywniej odparł stawiane *Przedwiośniu* zarzuty ideowe sam Żeromski (w *Echu Warszawskiem* z 25 lutego 1925, przedruk w *Elegjach*, 1928): „We wszystkich pismach, a w *Przedwiośniu* najdobitniej, potępiałem rzezie i kaźnie bolszewickie. Nikogo nie wzywałem na drogę komunizmu, lecz zapomocą tego utworu literackiego usiłowałem, o ile to możliwe, zabiec drogę komunizmowi, ostrzec, przerazić, przestraszyć. Chciałem, jak to zaznaczył jeden z czujnych krytyków polskich, a człowiek serca — „uderzyć w sumienie polskie“, — wezwać do stworzenia wielkich, wzniosłych, najczyściej polskich, z ducha naszego wyrastających idei... Nie zrozumiano mej przypowieści... Nie zrozumiano ohydy, okropności, tragedji pochodu na Belweder, — sceny, przy której pisaniu serce mi się łamało. Koroną moich usiłowań stały się pochwalne artykuły w pismach moskiewskich, głoszące, iż przyłączyłem się do komunistów... Nie, panowie, władcy Moskwy i panowie sympatycy władców Moskwy! Sprawa „niema tak dobrze“. Zawsze, wciąż, dawniej i teraz mówię to samo, iż tutaj w Polsce musimy wypracować, stworzyć, wydźwignąć, wdrożyć w życie idee, któreby przewyższyły moskiewskie, któreby dały naprawdę i w sposób mądry ziemię i dom bezrolnym i bezdomnym, któreby wydźwignęły naszą świętą, wywalczoną ojczyznę na wyżynę świata, gdzie jest jej miejsce“. Należy przytem dodać, o czem zapomina się zbyt często, że w tejże odpowiedzi podkreślił Żeromski z naciskiem: „Ja i mój bohater to są dwie różne postacie“.

Stosunek krytyki do Żeromskiego (zagadnienie to zreferował dobrze Jan Hulewicz w *Przeglądzie Współczesnym*, 1933, nra 135—136 i 139) nieraz dawał pole do publicystycznych nadużyć, bo pod pretekstem oceny utworu literackiego dokonywano porachunków partyjnych. Z całej tej plewy krytycznej tylko nieliczne prace odpowiadały istotnemu zadaniu. Niektóre z nich wyżej wskazano ubocznie. Największe znaczenie, dotąd aktualne, miały sumienne, gruntowne i obszerne rozbiory psychologiczno-estetyczne Ign. Matuszewskiego (z lat 1900

do 1916, zebrane w *Studjach o Żeromskim i Wyspiańskim,* 1921). Z nowszych badań nad artyzmem Żeromskiego wyróżniła się dobrze opracowana rozprawa Ireny Drozdowicz-Jurgielewiczowej *(Technika powieści Żeromskiego,* 1929). Wreszcie obszerną, doskonale udokumentowaną i bardzo piękną monografją o twórczości Żeromskiego najlepiej się zasłużył Stanisław Adamczewski (1930). Myśl przewodnią swej książki wyraził odrazu w jej tytule: *Serce nienasycone.* Przewija się ten motyw przez całą książkę, przez każdy jej rozdział. Miłość życia, wobec grożącej klęski, tem zapamiętalej „świat wszystek i jego sprawy" ogarnia — sercem nienasyconem. Obecność tego serca nienasyconego wskazuje krytyk w różnorodnych składnikach „gospodarstwa poetyckiego" Żeromskiego. W właściwym pisarzowi patosie cielesności. W przenikającym jego twórczość duchu wiary. W „walce z szatanem" i miotaniu się bezsilnem między „urodą życia" a „polską ponurością". W zapamiętałem nurzaniu się w „niebie i piekle uniesień miłosnych". W umiłowaniu muzyki — „sztuki, którą nazywał Żeromski jedyną, wyższą od poezji, najdoskonalszą na ziemi". W bogactwie obrazów przyrody, jakie pisarz hojną ręką rozsiał w swych utworach i przepysznie je zespolił ze stanami duszy ludzkiej. W namiętnem rozkochaniu się w formie literackiej i nieustannem, aż po kres żywota jednako wytężonem, borykaniu się z coraz większem jej doskonaleniem i urozmaicaniem. W pasji do przechodzącej aż w barokową manierę walki ze stylem i językiem. W głębi jego własnej duszy i w „niedosycie zmysłów". W licznym szeregu stworzonych przezeń postaci, które z trafną intuicją i w ładnie umotywowany sposób określa krytyk jako „sobowtóry, medja i partnerów". Wreszcie i w przełomowem „ujarzmianiu żywiołu". „Taką to — kończy Adamczewski swą pielgrzymkę analityczną po dziele ulubionego pisarza — mnogość różnych tonów i stylów, form literackich i pisarskich kształtów opanował, rozwinął, wydoskonalił w swych dziełach Żeromski. I w tem więc także, jak we wszystkiem innem, wypowiedziała się główna siła sprawcza tej bujnej twórczości: nienasyconość serca".

W dziejach powieści polskiej Żeromski jest następcą i przeciwieństwem Sienkiewicza. Porównaniem obu pisarzy zajął się Juljusz Kaden-Bandrowski we wspominanym już odczycie, przeznaczonym dla młodzieży. W widzeniu współczesnej rzeczywistości dawał Sienkiewicz przykłady pogodnego życia rodzinnego. Żeromski ponad szczęście osobiste stawił wyrzeczenie się tego zbytku dla ofiarnej pracy nad walką z krzywdą społeczną. Z przeszłości Sienkiewicz wydobywał pociechę na pokrzepienie serc. Żeromski z bolesnym realizmem malował okrucieństwo i grozę wojny, aby hartować dusze polskie. Optymizm Sienkiewicza każe mu nawet w postaciach najbardziej ujemnych zostawić jakiś ośrodek dobra. Żeromski był do okrucieństwa bezwzględny w przedstawianiu nagiej prawdy zła czy nikczemności. W stosunku do ludu Sienkiewicz koił rany i budził litość. Żeromski siał ziarno wyrównania wiekowej krzywdy. W budowie powieściowej Sienkiewicz daje harmonijnie klasyczny układ, doskonale rozplanowany i po mistrzowsku ustawiony. U Żeromskiego kompozycja jest zawsze nierówna, w zestawieniu z Sienkiewiczem nawet ułomna, posiada człony aż nadto rozwinięte, inne znów niedokształcone. Ale Sienkiewicz zamykał oczy na wiele zawiłych spraw życia czy procesów dziejowych, pracę swoją dla jej artystycznej doskonałości upraszczał. Żeromski chciał być przedewszystkiem szczery, aby ogarnąć istotną prawdę człowieka i życia społecznego, żywiołem swej sztuki wstrząsał sumienia i niepokoił. To porównanie obu pisarzy rozciąga następca Żeromskiego w powieści polskiej także na rytm ich prozy. „Rytm wiersza, — mówi Kaden-Bandrowski — to rytm rzeki. Rytm prozy, — to rytm oceanu. Wiersz stara się zatrudnić was na krótszą, dłuższą, zawsze jednak dosyć ograniczoną chwilę. Wielki, długi poemat rymowany jest, wedle mego zdania, znacznem ułatwieniem i uproszczeniem sprawy rytmu w utworze piękna, budowanym z pisanego słowa. Zatem wiersz ma umilić wam słuch przez niedługi czas. Proza zaś sprawić musi, abyście, nie czując tego wcale, zostali jakgdyby porwani różnolitą falą rytmu, w różnolitości tej tak zestrojoną, iżby posiadała cechy własnego pię-

kna i własnego charakteru. Czy rzecz taka znajduje się w prozie? Oczywiście. Porównajcie którykolwiek z waszych listów, czy jakichś obojętnych ustępów prozy zwykłej, nie artystycznej, porównajcie też nawet listy największych mistrzów pióra, gdy są pisane w pośpiechu, lub niedbale. Cóż tu widzicie? Że rozpęd czytania i nawet rozpęd myśli raz wraz rzekłbyś osiada jakgdyby na mieliźnie. Urywa się i strzępi. Oto proza bez rytmu. Lecz, gdy znów rytm posiadła, — kołysze was, ponosi i tak przenika, jakgdyby tętnem swem, czy umiarem, czy rozpędem krążyła w waszej krwi. Zdaje mi się, że użyłem najwłaściwszego wyrażenia: Rytm prozy, który jakgdyby krążył we krwi człowieka. Ależ tak, oczywiście, niema w tem żadnej przesady. Ów rytm prozy, na setki stronic rozciągnięty, nie może powstać jedynie z świadomego zamierzenia autora. Ów rytm jest najtajniejszą i najgłębszą cechą pisarza, krąży on rzeczywiście w tętnach krwi, wynika on, — ów rytm, — z natury danego twórcy, jest ruchomym odblaskiem najgłębszych marzeń i wierzeń tworzącego rzeczy wielkie autora. Porównajcież teraz rytmiczność prozy Sienkiewicza i Żeromskiego. Myślę, że jeżeli mowa o jakiejś klasyczności, czy porządku w układzie zdania, lub okresu, Sienkiewicz okaże się poprawniejszym i trwalszym. Sądzę, że gdyby ktoś, nie znający nawet języka naszego, słuchał prozy Sienkiewicza, to na mocy równoważnego układu zdań, na zasadzie miary, jaka cechuje najdłuższe nawet okresy, na mocy zestroju dźwiękowej masy słownej z powolnością, lub szybkością okresu, — mógłby porównać przędziwo tej prozy do rozwoju klasycznych utworów muzycznych. Zauważcie, — gdy mowa o prozie Sienkiewicza, — że mistrz ten nigdy w żadnym wypadku nie traci panowania nad poprawnością składni, nigdy w żadnym wypadku nie poświęci wzorowej swej doskonałości uniesieniom chwili. Żeromski nie osiągnął był nigdy tak wysokiej miary. Jeżeli jednak mowa o rytmie wielkiej prozy, który ma wyrazić i wyraża przecie bezpośredniość natury ludzkiej, jeżeli mowa o rytmie, który jest ruchomym odblaskiem najgłębszych marzeń i wierzeń, — to niemasz chyba w naszej literaturze nad Że-

romskiego. Nie należy tylko szukać w nim harmonji przepisanej, uznanej, formalnej, czy klasycznej. Rytm prozy Żeromskiego jest w ciągle zmiennym ruchu, od wzniosłości spada na przestrzeni kilku słów niejednokrotnie do twardego stukotu, od mocy potężnego krążenia do słabych, zanikających zda się pulsów konania. Spróbujcie kiedykolwiek, tak, jak znaczycie krótką i długą stopy wierszów, oznaczyć krótkiemi i długiemi znakami stronice prozy Sienkiewicza i Żeromskiego. Oznaczona takim sposobem stronica Sienkiewicza da wam obraz równomierny i, powiedziałbym jednolity, prawie że płynny. Stronica Żeromskiego będzie w ugrupowaniu długich i krótkich, czy też mocnych i słabych znaków niejednolita, przerywana. Jest ona zawsze dalszą od Sienkiewiczowskiej poprawności, jednakże pozostaje zawsze jakgdyby bliższą tego rytmu, który wybija wzburzone, wielkiem uczuciem ogarnięte serce człowieka“.

41.

W rozwoju powieści polskiej wpływ twórczości Żeromskiego okazał się czynnikiem wielokrotnie zapładniającym. Ze stanowiska techniki artystycznej był on raczej szkodliwy, bo uprawniał i pociągał do lekceważenia formy kompozycyjnej, a niepoparty tym indywidualnym wysiłkiem pracy kulturalnej, jaką w dzieło swoje wkładał Żeromski, a zwłaszcza nieożywiony właściwą mu siłą żywiołowego artyzmu, — prowadził nieraz na manowce nieodpowiedzialnej grafomanji. Ale kierował on myśli i uczucia do najistotniejszych spraw narodowych i społecznych, wstrząsał stojącą wodą oportunistycznego marazmu, poruszał sumienia, budził wolę do heroizmu, zapalał serca do czynu. W oczach współczesnych rewolucyjność Żeromskiego działała przedewszystkiem przez swój krytyczny stosunek do tradycyjnych norm społecznych i przez śmiałość w poruszaniu najdrażliwszych zagadnień. Bezwątpienia, znaczenie Żeromskiego było pod tym względem przełomowe, jego twórczość niepomiernie rozszerzyła i pogłębiła zakres i skalę tematyki społecznej i psychologicznej w literaturze polskiej. Dokonała ona wogóle gruntownej przemiany w polskim obyczaju literackim, zwycięsko i ostatecznie pokonała zapory stawiane postulatom programu naturalistycznego, rozsadziła mury złudzeń i obłudy, wprowadziła świadomość nowego świata pracy. Patrząc dziś na dzieło Żeromskiego z dalszego dystansu, wiemy, że nie był on tylko przeciwnikiem Sienkiewicza, co w nim zwłaszcza dostrzegano, lecz również bezpośrednim następcą Prusa i poniekąd Orzeszkowej. Że był on nadto tym, kto kształtował duszę narodową pokolenia do nadchodzących zadań, otwierał oczy na zło, hartował wolę mocy, zamiast błogiego spokoju rezygnacji narzucał sen o rycerskiej szpadzie, a prze-

ciw egoistycznym ideałom organicznej pracy i wzbogacania dobrobytu stawiał widmo bandosa w zgrzebnych szmatach, cuchnących od znojnego potu. Ten właśnie ideowy moment w twórczości Żeromskiego różnił ją zasadniczo od estetycznego symbolizmu Młodej Polski. Chociaż społecznik, był wszakże Żeromski wielkim artystą i na drodze artyzmu tak wysokie stawiającym sobie cele formalne, że i on przecież należał do współpracowników *Chimery*. Otóż, jak treścią ideową swego dzieła zbawiennie zaważył na polskiej twórczości literackiej, taksamo doniosły był jego wpływ na artystyczną świadomość społeczeństwa. Żeromski zagadnienia społeczne i narodowe krystalizował w duszy człowieka, ideę czy teorję ożywiał zapomocą przełamywania jej przez pryzmat psychiczny, ze zmagań się najściślej zróżnicowanych jednostek z losem własnym i z ich błądzenia na życiowych rozstajach wydobywał prawdę ogólnoludzką; docierając do dna i wyciągając krańcowe wnioski z nurtu rzeczywistości — odsłaniał mechanizm bytu, chociażby i najczęściej kosztem palącego bólu. Niezwykła wrażliwość na przyrodę, którą odkrył nanowo i najsubtelniej połączył ze stanami psychicznemi człowieka, była w twórczości Żeromskiego czynnikiem artystycznie łagodzącym przerost sumienia społecznego, jakoteż i świadomie wydoskonalonym wyznacznikiem, w którym wyrażał najtrudniejsze do skonkretyzowania słownego przeżycia wewnętrzne. Był to więc również środek ekspresyjny wiedzy i przenikliwości psychologicznej. Nie inne znaczenie ma w dziele Żeromskiego sfera erotyzmu, przez którą prowadzi droga do realistycznego poznawania zawiłych spraw metafizycznych. Ośrodkiem myślowym w twórczości Żeromskiego jest wszędzie i zawsze żywy w swej cielesności człowiek, a dusza jego głównym terenem odkrywczych doświadczeń. Społeczny humanitaryzm i filozoficzno-artystyczny psychologizm wyrastają z tych samych korzeni. Jeśli niezawsze zdołał sharmonizować swoją wizję, bo nie była ona nigdy oderwana od realnego świata teraźniejszości, naodwrót, najściślej się zespalała z burzliwą rzeką życia, ulegała więc wielorakim załamaniom i nieobliczalnym spiętrzeniom, — nie napisał Żeromski ani jednej

karty, któraby miała poszlaki abstrakcyjnej dialektyki, pouczającej tendencji, estetycznej rozrywki, czy jakiegokolwiek innego grzechu papierowej literackości. Artysta i człowiek był w nim nierozerwalnie złączony. Charakter zaś podłoża życiowego, na jakiem kształtowała się indywidualność pisarza, sprawił, że jego twórczość musiała być daleka od klasycznej doskonałości artyzmu. To, że najgłębiej sięgnął w współczesną mu rzeczywistość polską, ale i najwnikliwiej przejrzał a najbezlitośniej prześwietlił nagą prawdę duszy ludzkiej, stanowi przedewszystkiem o sugestywnem oddziaływaniu jego dzieła. Z tych zaś, co poszli jego śladami, najbliżsi mu, najwięcej poddani jego literackiemu wpływowi, najsilniej wrażliwi na magję jego artyzmu byli najpierw ci, którzy stali po tej samej stronie frontu polityczno-społecznego.

Należy do nich GUSTAW DANIŁOWSKI (1871—1927, pseud. Władysław Orwid), syn „czerwonego" rewolucjonisty z powstania styczniowego, urodzony na odległej ziemi wygnańczej, on sam także konspirator i rewolucjonista, więzień polityczny i żołnierz walk o niepodległość, działacz społeczny i poeta. W pierwszych utworach, w *Poezjach* (1902, II wyd. 1910), a wśród nich jest i *Sonet* o sonecie, w zbiorze nowel p. t. *Nego* (1900), gdzie m. in. *Pociąg,* a zwłaszcza w poemacie *Na wyspie* (1901), nagrodzonym na konkursie *Prawdy,* alegoryzował postępową ideologję społeczną, czem odrazu wywołał żywy oddźwięk wśród młodzieży. Utwory te jednak, choć przeniknięte szczerym altruizmem, płynącym z serdecznego współczucia dla niedoli i krzywdy bliźniego, ale jako poezja chłodne, nazbyt retoryczne, a za mało obrazowe, rychło straciły swoją wymowę i przeszły do lamusa wyblakłych pamiątek przeszłości. Lecz już w następnej powieści: *Z minionych dni* (1902, przedtem w odcinku *Gazety Polskiej* 1901) dał pisarz swoje arcydzieło. W tej historji współczesnej, rzuconej na świetnie, za widocznym przykładem Żeromskiego, odmalowane tło przyrody i wsi polskiej, zamknął autor całą rzeczywistość polską wraz z jej narodowem Fatum, ciążącem na życiu zapaleńszych jednostek tragicznym obowiązkiem ofiarnego wyrzeczenia się praw do osobistego szczęścia

na rzecz sprawy ogólnej. Wiktor, w którym Daniłowski bodaj pierwszy dał literacki portret Józefa Piłsudskiego, opuszcza ziemię rodzinną, żonę i dziecko, aby wbrew wszystkim i za każdą cenę pełnić czyn z niezłomną wiarą w ostateczne zwycięstwo idei, a jego poprzednik z placu bojowego, stary doktór Postański, tajemniczy dawny wojak, samotniczo kończy żywot, nieugięty w harcie duchowym i w osobistem wyrównywaniu dawnych krzywd społecznych. Obie te postaci, uosabiające myśl ideową autora, wywodzące się jednakowo z wprowadzonego do literatury przez Żeromskiego wzoru człowieka bezdomnego jak i z bezpośredniego udziału Daniłowskiego w szkole ruchu podziemnego, są w swoich decyzjach życiowych psychologicznie lepiej od Judyma umotywowane. Kontrast dwóch braci, z których naprzeciw Wiktora staje typ osiadłego ziemianina, bynajmniej jednak nie wyczerniony, lecz dodatni charakter człowieka pracy na ojcowskim zagonie, subtelnie odczute i sugestywnie oddane różnice dwóch natur kobiecych, wogóle dobra plastyka środowiska z umiejętnie wprowadzonem przeciwstawieniem człowieka idei szaremu tłumowi społecznemu, pokazanemu w dwóch gromadach: chłopskiej i żydowskiej, — wszystko to zostało odtworzone z bardzo trafnym realizmem, dobrze umiarkowanym i miejscami o barwach stłumionych, co wynikało z konieczności liczenia się z cenzurą rosyjską, pod której okiem powieść drukowano, ale ten zewnętrzny przymus artystycznie okazał się — być może — nawet dodatnim. Patos liryzmu, opanowany z wybornym umiarem, śladem Żeromskiego wspomagany przenoszeniem stanów uczuciowych na obrazy przyrody, osiąga najwyższe napięcie w wyprawie małego Ignasia po kwiat paproci, zakończonej już nie alegoryczną, lecz symboliczną śmiercią na moczarze synka Wiktora, przedstawiciela następnego pokolenia z tragicznej doby narodowej niewoli. Największym tryumfem psychologicznego artyzmu Daniłowskiego w tej powieści są epizody z życia dzieci. Widzimy je najpierw przez pryzmat wspomnień Wiktora, gdy „zeszła nań owa rzadka godzina cudu, kiedy ta wewnętrzna źrenica, wiecznie otwarta i zaogniona od patrzenia, naraz ślepnie za je-

dną łzą niewysłowionej słodyczy, a ostry nurt życia, rwący się w nicość i grób, staje w biegu i rozlewną falą cicho cofa się wstecz aż do mokrej krynicy dzieciństwa...“ Gdy na miejsce Wiktora w dalszym ciągu powieści bohaterem jej staje się mały Ignaś, rzeczywisty to już świat doznań i wrażeń dziecięcych dał autorowi świetnie wyzyskane pole do wnikliwej analizy psychologicznej w szeregu znakomicie skonkretyzowanych faktów życiowych. Rozwój uczuciowy i myślowy Ignasia, oczami dziecka widziane odwiedziny u ojca, więzionego w cytadeli, przełamywanie się w jego świadomości wieści o śmierci ojca na wygnaniu, odrębny sposób pojmowania faktów i odbierania wrażeń przez dzieci wobec śmierci matki Ignasia, zabawa dzieci w pogrzeb i jak „mały Ignaś przy tej sposobności przekonał się poraz pierwszy, że sieroctwo nie składa się z samych przywilejów“, inna zabawa dzieci w „Ducha puszczy“, narastanie charakteru w Ignasiu, jego stosunek do doktora Postańskiego, bunt chłopca w zajściu z narzeczonym cioci Mili, wreszcie przedwczesny błysk bezwiednego ofiarnictwa dla idei w tragiczną Noc świętojańską, wszystkie te i inne momenty z życia małego Ignasia należą do najpiękniejszych, najsubtelniej odczutych, najlepiej zrozumianych i najsilniej odtworzonych utworów na temat dziecka w literaturze polskiej, w której ów temat bogato jest przecież rozwinięty, od *Trenów* Kochanowskiego po *Miasto mojej matki* Kadena-Bandrowskiego. Daniłowski, który nadto w *Paltociku* (z tomu *W miłości i w boju*), swej zapewne najpiękniejszej noweli, dał świetny dowód przenikliwego znawstwa duszy dziecięcej, w licznym szeregu pisarzy polskich, zajmujących się tym przedmiotem, a nie brak wśród nich największych, zajął miejsce własne, odrębne i pokaźne. Pozostanie to zapewne najtrwalszą wartością artystyczną jego literackiego dzieła.

Na współczesnych pisarzowi najsilniej oddziałała *Jaskółka* (1907), powieściowy obraz ruchu rewolucyjnego w ramach dwóch rzeczywistości społecznych, polskiej i rosyjskiej, prześwietlonych jaskrawemi kontrastami życiowemi i charakterologicznemi. Ale całe objęte tą powieścią tworzywo, bardzo rozległe i rozmaite, zarówno pod

względem tła geograficznego, jak i materjału rzeczowego i psychologicznego, nie zostało tu przez pisarza przetopione w artystycznie zorganizowaną syntezę. Mieszają się w *Jaskółce* różne style pisarskie, od Rodziewiczówny po Żeromskiego, którego wszystkie wady: rozbicie na niezwiązane epizody, rozwlekłe dygresje dyskusyjne, przerost liryzmu, brak panowania nad nurtem rzeczywistości, — wystąpiły tu w sposób dla artyzmu wyjątkowo ujemny. Są w tej powieści doskonałe fragmenty, zwłaszcza w przedstawieniu życia ziemiańskiego na kresach, w przeżyciach Jaskółki na osiedleniu w zapadłem miasteczku rosyjskiem, w nastrojowych krajobrazach wsi polskiej, w bardzo plastycznie oddanych stanach uczuciowych, od najsubtelniejszych do najpłomienniejszych epizodów miłosnych. Jest w niej ogromne bogactwo typów i charakterów ludzkich, od rozmaitego rodzaju rozbitków do okazów sytego zadowolenia. Są w niej zadziwiająco przenikliwe podpatrzenia dusz ludzkich, śmiałe wysiłki zobjektywizowania prądów życiowych w chwili ich powstawania, nieraz wręcz znakomite chwyty realizmu psychologicznego, np. jedna z wielu refleksyj o aforystycznej cięłości ujęcia: „na żonie się zawiódł — była to praktyczna, drobiazgowa katolicka dusza", skala przeżyć o rozpiętości wyjątkowo wszechstronnej, wszystko to jednak przelewa się rozlewną masą niezorganizowanego żywiołu, w którym obok niepospolitych dokazań artyzmu pojawia się czasami aż nieporadność pisarskiego rzemiosła. Bije wszakże z tej powieści dojmująca szczerość bólu, sięgającego do dna współczesnej rzeczywistości polskiej. Daniłowski nie miał tej, co Żeromski, inkwizytorskiej siły w wiwisekcjach dokonywanych na duszy indywidualnej i sumieniu zbiorowem, ale niemniej serdecznie i może nawet bezpośredniej od swego mistrza odczuwał tragizm narodowej teraźniejszości. Bez okrucieństwa Żeromskiego zatapiał swą myśl w zwyrodniałych objawach patrjotyzmu, którego pęd do wolności skostniał w dewocyjnem przywiązaniu do tradycyjnych przeżytków i jałowego rozpamiętywania przeszłości. On sam, bojownik rewolucji, co walczył ramię w ramię z tymi, którym poświęcił później piękne wspomnienia w książeczce o iro-

nicznym tytule: *Bandyci z Polskiej Partji Socjalistycznej* (1924), niestrudzony działacz społeczny, nieszczędzący swego pióra i dla publicystycznej pracy dla idei, którą szczepił nawet w redagowanym pod okiem rosyjskiej policji *Witeziu* (1908), dla tej samej służby poświęcił swój duży talent artysty. I dlatego *Jaskółka,* mimo liczne piękne fragmenty, jest dziś dla nas przedewszystkiem ważnym dokumentem literackim epoki. Dla ludzi ówczesnych była to żywa księga namacalnie wyczutej i boleśnie odkrytej prawdy o doli rewolucjonisty polskiego. Zwłaszcza cały tom II *Jaskółki* zawiera liczne karty, jakby spisane z kroniki czasu. Oto np. ów Dulek na przymusowej emigracji we Włoszech, na zapytanie, czy rzucił Kraków, wyjaśnia: „Sami mnie wysiudali, wyleli, jak z kubła wodę. Popstrykałem się na jakiemś ludowem zgromadzeniu z Franc Josephem; komisarz, rodak, patrjota, zanotował — i fertig. Zapomniałem, uważasz, żem nie żaden Polak, a tylko Królewiak, a Kraków leży nie w Polsce, bo takiego kraju mapa nie zna, ale w cesarsko-królewskiej Galicji, ale wnet mi to przypomniano nie po rusku, nie po niemiecku, ale jasno po polsku, wyłożono w rodowitym języku, grzecznie i serdecznie, że ja choć cham z Powiśla, jestem obcym poddanym nad tą samą Wisłą. Poczciwi żandarmi, jeden z Przemyśla, a drugi z Podgórza rodem, sumienne, szczere chłopy „odciupasowali" mnie, jak brata rodzonego, w tycich bransoletkach do samej granicy, no, i od dwóch lat tu jestem". — Taka była ówczesna polska rzeczywistość, którą pod osłoną alegorji historycznej pokazywał później Daniłowski i w *Marji Magdalenie* (1913), gdzie nietylko „rozklejający się" Judasz uosabiał pewien typ odstępcy od idei, ale wogóle atmosfera rewolucji stanowi o istotnym nurcie uczuciowym, doskonale ukrytym pod zobjektywizowaną fabułą legendy, bo i w Piłacie dopatrzeć się można syntetycznego portretu zaborczego wielkorządcy, a w stosunku do niego i do Chrystusa żydowskich kapłanów i faryzeuszów odbił się niewątpliwie sarkazm wymierzony przeciw ugodowym świecznikom polskiego społeczeństwa. Jeśli zaś w *Paltociku* wskazano już doskonale odmalowaną postać re-

wolucjonistki Gintry czyli Marji Gertrudy Paszkowskiej, a Linowskiego z *Jaskółki* zidentyfikowano z Aleksandrem Władkiem - Malinowskim, świadomi rzeczy zapewne i dla Marji Magdaleny i dla otoczenia Chrystusa mogliby odnaleźć wzory życiowe wśród polskich ludzi podziemnych. Ktoby z tego tytułu rościł jakieś zastrzeżenia co do uprawnień autora w sprawie przenoszenia rzeczywistości w ramy ewangelicznej legendy, niech sobie przypomni, o czem dziś mało kto pamięta, że jedno z największych arcydzieł poezji filozoficzno-religijnej w literaturze powszechnej: *Boska Komedja* Dantego, był to w swoim czasie paszkwil polityczny. Jeśli zaś nie bez słuszności, choć może zbyt śmiało, nazwano kiedyś *Dzieje grzechu* Żeromskiego najlepszą syntezą rewolucji, tem trafniej określenie to zastosować się da, czego nie zauważono, do *Marji Magdaleny* Daniłowskiego, skądinąd artystycznie najdojrzalszego dzieła tego pisarza. Bo gdy w *Jaskółce* nurt rzeczywistości przerastał świadomą wolę artyzmu autora, w *Marji Magdalenie* dystans epicki w stosunku do legendy historycznej wytworzył atmosferę lepiej sprzyjającą estetycznemu kształtowaniu wątku powieściowego. Właściwą podnietą twórczą stało się niewątpliwie pokrewieństwo motywów osobiście przez autora przeżytej rzeczywistości z realistycznem tłem środowiska, w którem pełniła się prawda ewangeliczna, a co w równoczesnym dramacie Rostworowskiego otrzymało również arcyludzką wymowę. Przynajmniej Judasz Daniłowskiego, aczkolwiek ujęty w sposób odmienny, ma wiele pokrewieństwa z Judaszem Rostworowskiego, znacznie jednak więcej czerpał do niego autor z własnej obserwacji życiowej. I wogóle wszędzie tam, gdzie współczesna rzeczywistość najsilniej nurtuje w tej powieści historycznej, aż do epizodu z apostołem Pawłem, ma ona najżywsze barwy prawdy artystycznej. W niektórych epizodach odbiły się, jak zauważono odrazu, literackie wpływy Louysa i France'a, w zracjonalizowanem — z dobrym jednak umiarem — ujęciu tradycji ewangelicznej nasuwa się porównanie nietyle z Renanem, ile raczej z *Legendami* Niemojewskiego, lecz gdy czytamy: „Jeruzalem, która zabijasz proroki i kamie-

nujesz tych, którzy do ciebie byli posłani!“ — łatwo się domyślić, o jaką to autorowi chodziło Jeruzalem. Z największym artyzmem przedstawił Daniłowski główną postać powieści. Jego *Marja Magdalena* we wszystkich swych przemianach duchowych i w całej swej żywiołowej prawdzie jest odtworzona z niepospolitem mistrzostwem. Przez końcowy cud oczyszczenia spokrewnia się ona raz jeszcze z Ewą Żeromskiego. Na odrębną uwagę zasługują obrazy przyrody w *Marji Magdalenie,* gdzie nie są już one transpozycjami stanów psychicznych, lecz bardzo pięknemi opisami realistycznemi. Czytając tę powieść, jeśli się myśli o związkach literackich, to chyba najczęściej o Flaubercie. Bo wyzwolił się tu Daniłowski z pod wpływu Żeromskiego i postawił już mocny krok na drodze świadomego realizmu, wyzbytego z przerostów liryzmu. *Marja Magdalena,* będąc odpowiednikiem *Dziejów grzechu* z jednej, z drugiej strony jest poniekąd ich przeciwstawieniem. „U nas jest wszystko zdrożne — myślała bohaterka powieści Daniłowskiego — spętane surowym przepisem twardego zakonu! a tam na wschód i zachód szeroki, kipiący radością życia świat, gdzie upojenie miłosne nie jest grzechem, lecz darem bogów, przedmiotem sztuki i religijnego obrządku! Tu psalmy jęczą pokutne, a tam cudną helleńską mową dzwonią pieśni weselne, słodkie głosy fletni, tańce polotne. Podniosła w górę, jakby sięgając w szeroką przestrzeń, ręce. przeciągnęła się rozkosznie i uwięziła w złożonych dłoniach wpadający przez szczelinę w murze snop zachodzącego słońca“. — Z tęsknoty za słoneczną pogodą swobodnego życia zrodził się ten ewangeliczno-helleński sen polskiego Tyrteusza.

Z wcześniejszych utworów nowelistycznych Daniłowskiego (*Dwa głosy*, 1903, *Fragment pamiętnika,* 1905, *W miłości i w boju*, 1910) wyróżnia się zwłaszcza w ostatnim z wymienionych zbiorów: *Za ścianą,* w pierwszej części oryginalnie pomyślany romans więzienny, przedstawiony z właściwą autorowi subtelnością psychologji miłosnej i z niepowszednim polotem marzeniowej wyobraźni. Ta siła marzenia właśnie jest w twórczości Daniłowskiego czynnikiem najbardziej zniewalają-

cym. Ona to kazała Arturowi Górskiemu stwierdzić, że „w tym człowieku był jakiś kryształ, który załamywał w sobie najczystsze promienie życia“. Czasu wojny Daniłowski był oczywiście jednym z pierwszych, co stawili się do służby żołnierskiej w Legjonach Piłsudskiego. Jego wiara w czyn nareszcie się i w życiu urzeczywistniła. W późniejszej twórczości, z której m. in. *Lili* (1920, pis. 1917) porusza zagadnienie kobiety kochającej równocześnie dwóch mężczyzn, artyzm pisarza nie osiągnął już wyższych dokonań.

O epiku ludzi podziemnych i ruchu rewolucyjnego 1905 roku, Andrzeju Strugu, mowa będzie w rozdziale następnym. Przełamywał się ten rok w polskiej twórczości literackiej bardzo rozmaicie, od *Wirów* Sienkiewicza i *Hetmanów* Weyssenhoffa, poprzez *Dzieci* Prusa i *Michalika z P. P. S.* Perzyńskiego, aż po *Różę* Żeromskiego, *Ludzi rewolucji* Niemojewskiego, *Śluby* Artura Górskiego, *Noce i dnie* Marji Dąbrowskiej. Wspomina się o tem na innych miejscach przy właściwych autorach. Syntetyczny przekrój socjologiczny: *Roku 1905 w literaturze polskiej* objaśnił najlepiej W a c ł a w M a k o w s k i (* 1880), znakomity dziś prawoznawca i prawodawca polski, który w studjum pod tym tytułem (we *Wrażeniach i studjach*, 1913) oraz we wcześniejszym tomie wrażeń p. t. *Godzina pogardy* (1906) dał też nieobojętne świadectwo swych zainteresowań krytyczno-literackich. Rewizjonistyczny spór dialektyczny z ideałem poświęcenia i bohaterszczyzny podjął Karol Irzykowski w *Czynie i słowie*. Z konieczności ograniczamy się tu do wytknięcia najogólniejszych wskazań, jak rozstrzelona była naówczas świadomość polityczna społeczeństwa polskiego, co się jeszcze powtórzy w chwili tworzenia Legjonów Piłsudskiego, do których doświadczenia roku 1905-go były — jak dziś wiadomo — tylko przygotowaniem. Temat to również ze stanowiska kulturalnego wart dokładnego opracowania. Sam fakt rewolucji nie oddziałał jednak przełomowo na polską twórczość literacką, tyle że wzbogacił jej tematykę, a na niektórych pisarzy, zwłaszcza na przedstawicieli starszego pokolenia i poglądów prawicowych, wpłynął nawet ujemnie, pacząc np. utwory

Sienkiewicza i Weyssenhoffa tendencyjnym, artystycznie nieugruntowanym dydaktyzmem. Obóz przeciwny miał położenie pod tym względem o tyle korzystniejsze, że była to w dalszym ciągu walka z filistrem. Stanisław Wasylewski w jednym ze swych wybornych feljetonów pamiętnikarskich przypomniał świeżo nazwisko GRZEGORZA GLASSA (* 1869, pseud. Avanti), ciętego publicysty i wybornego tłumacza *Dialogów* Renana i *Refleksyj* Voltaire'a. Jego *Wizerunek człowieka w 1906 roku w Polsce poczciwego,* wydany z datą 1908 roku, ale notowany w *Przewodniku Bibljograficznym* Wisłockiego już w listopadzie 1907 roku, nie mógł być jednak satyrą na tle pogrzebu Wyspiańskiego, jaką był *Fragment powieści* (o Wyspiańskim) Stanisława Lacka. Ów zaś fikcyjny „pamiętnik ś. p. Wiesława Wrony, przemysłowca, kupca, obywatela i wyborcy“ był satyrą na ugodę i porewolucyjną reakcję, ale i na literaturę. Nawet informacyjnie nie sposób tu jednak wyczerpać bogaty temat, do którego należą też m. in. *Jak oni! Opowiadania z lat 1906—7. Wspomnienia bojowca o bojówce* (1909), *Na ulicach Warszawy* (1910), *Szlakami buntu* (1911) WACŁAWA KOSTKA-BIERNACKIEGO (pseud. Bruno Kostecki), co i teraz, na marginesie swych zajęć państwowo-administracyjnych, daje ciekawe próby oryginalnej nowelistyki fantastycznej z ludowych wątków i z regjonalnego tła Białorusi (*Djabeł-Zwycięzca,* 1931; *Straszny gość,* 1932). Naówczas było to wyżywanie się piórem bujnych temperamentów, przymusowo nieraz bezczynnych na porewolucyjnej emigracji, skupiającej się zwłaszcza w Krakowie i Zakopanem, ale rozsianej pojedyńczo lub grupkami po całej zachodniej Europie, tworzącej tam nowe ośrodki myśli powstańczej, co wpływem swoim na młodzież polską, przebywającą na studjach zagranicznych, oddziałały szerzej i mocniej, niż rewolucja na ogół społeczeństwa w kraju. Ale i do społeczeństwa wieści o rewolucyjnej ideologji docierały przez literaturę właśnie. Najwięcej i najwcześniej, bo jeszcze przed rokiem 1905, znaczyli tu Żeromski i Daniłowski, potem Strug. Wprowadzały w atmosferę życia podziemnego także powieści Zofji Nałkowskiej. O tej jednak autorce, choć pierwsze swe utwory poetyc-

kie zamieszcza w czasopismach już od roku 1901, była chyba najmłodszym współpracownikiem *Chimery*, powieści zaś zaczyna wydawać od roku 1906, ze względu na obecne jej znaczenie w literaturze polskiej, co się tyczy i nieco później rozpoczynającego działalność literacką Juljusza Kadena-Bandrowskiego, będzie mowa w następnym tomie. Niemało piór kobiecych zasila tę literaturę rewolucyjną. Z poetek wyróżnia się zwłaszcza MARJA MARKOWSKA (* 1878, pseud. Kruk, *Poezje*, 1910), co i w *Chimerze* (1901) drukowanym poematem lirycznym: *Babie lato* silne wywarła wrażenie. MARION (pseud. Cecylji Grosglikowej), autorka liczniejszych (aż dotąd) powieści i nowel, w których pęd do swobody i pełni życia wyczerpuje się w tematyce erotycznej, najszczęśliwiej, gdy poddaje się liryzmowi marzenia (np. *Życie*, 1906), najlepiej — być może — wypowiedziała się w *Obrazkach rewolucyjnych* (1907). Wysoką kulturą umysłową, subtelną uczuciowością i głębokim tonem patrjotyzmu odznaczają się utwory powieściowe MARJI ZABOJECKIEJ (pseud. Matyldy z Posnerów Garfeinowej, 1869—1932, *Dusza*, 1897, *Gromnice*, 1907, *Poślubieńcy buntu*, 1908, *Powieść o duszy polskiej*, 1912), która zasłużyła się też dodatnio przekładami i dobrze informującemi studjami z literatur obcych, zwłaszcza skandynawskich.

Ciekawość umysłowa, żądna wzruszeń rzadkich, goniąca za niezwykłością w życiu i erudycji, spalająca się w wyzywaniu opinji wolnomyślnością we wszelkich kierunkach, zbliżyła do rewolucyjnej lewicy literackiej MARJĘ JEHANNE WIELOPOLSKĄ (z Walewskich, * 1884), która po wczesnym dramaciku: *Sęp* (1904), przechodzi do intelektualistycznie perwersyjnej, śmiałej w stawianiu zagadnień erotycznych, oryginalnej sposobem ujęcia, zastanawiającej nowym rodzajem estetyzmu obyczajowego nowelistyki cyklu współczesnego o *Pani El* (1911, z wstępem Andrzeja Niemojewskiego) i *Faunessach* (1913), aby w *Kryjakach* (1913, z przedmową Stefana Żeromskiego) z opowieści o roku 63-cim wydobyć najmocniejszy ton swej nieprzeciętnej indywidualności pisarskiej. Czynna też w publicystyce, współpracująca przed wojną

i w *Myśli Niepodległej* Niemojewskiego i w *Krytyce* Feldmana, wojująca o prawo i prawdę człowieka, wroga wszelkiemu ostracyzmowi, w głośnej *Sprawie Beilisa* (1914) i z powodu innych aktualnych zdarzeń o szerszem znaczeniu umiała docierać do sedna zagadnień i odważnie zdzierała maskę obłudy lub społecznego zakłamania. W późniejszych utworach literackich powtarza motywy dawniejszych (*Synogarlice*, 1915, *Kontryfałowe lichtarze u św. Agnieszki*, 1922), kreśli czasem powiastki o świetnej werwie narracyjnej (*Danina*, 1925), w nowelach o zwierzętach (*Księga o przyjaciołach*, 1927, razem z Zofją Nałkowską) popada w stylistyczną przesadę, w wystawionej w roku 1926 bajce dramatycznej p. t. *Nuwopowry* błysnęła znowu wartkim dialogiem, okraszonym erudycją i paradoksami, zdradzając równocześnie zbanalizowanie umysłu i talentu, stępienie tygrysiego pazura *Pani El* i ostrza sarkazmu *Kryjaków*. „Nie pójdzie brokat jako żagiel...“ — napisała sobie autorka w wierszyku pół-sentymentalnym, zamieszczonym w pierwszej swej książce.

Na tym samym froncie społeczno-ideowym krańcowem przeciwieństwem nowelistyki i publicystyki Wielopolskiej są dwie książki LUDWIKA STANISŁAWA LICIŃSKIEGO (1874—1908): *Z pamiętnika włóczęgi* (1908) i *Halucynacje* (1911). Niema tu nic z estetyzmu ani lubowania się w pięknie własnego ducha. „Nienawidzę w sobie — wyznaje Liciński — tego mistrzowskiego grania na strunach ludzkiej wrażliwości“. Jego utwory to jakieś pół nowele o koszmarnej widmowości a pół felietony szyderczo chłoszczące rzeczywistość społeczną, z którą żaden kompromis już nie jest możliwy. Porwane strzępy pamiętnika o tem, co człowiek sam najboleśniej przeżył i doświadczył, albo też — jak określił Grzegorz Glass — „pierwsza w Polsce deklaracja buntu człowieka“. Bunt to jednak nie mieszczańskiego niedosytu, lecz autentycznego głodu swobody. „Błogosławię cię, — woła ten syn wolności — burzo piorunna! Jak kochanka wszechmocna, oparłaś się na mojem czole. Szarp ziemię pazurami, drzyj, skowycz, burzo! A ulewę rozsiewaj, jak słowo dobre, od którego się serce raduje. Nogi mi spu-

chły od chodzenia i dreszcz chłodu mnie opłótł... Wypocząć daj, burzo! Otul oddechami ciepłomięsnego tłumu..." „Przeszedłem granicę dwóch państw, — spowiada się ze swych wrażeń poeta-włóczęga — dwóch urągających „wiernym poddanym" olbrzymów. Po obu stronach las szeptał... Nigdzie śladu człowieka. Tętniały tylko niekiedy końskich kopyt odgłosy, lub zawarczały echa strzałów: to byli ci, co w imię „ojczyzny i wiary", kulami w ojczyznę i wiarę innych celowali". A gdy ów człowiek „bez paszportu" przekrada się chyłkiem przez „zieloną" granicę, tropiony przez pogoń straży pogranicznej, utytłany w błocie, z przemokłą odzieżą, z pręgami od łóz na twarzy, przychodzi chwila, iż zdaje mu się, „że tak właśnie powinno być, jak było; że tak najlepiej było, jak było... Moknąć i uciekać, chować się i czaić..." Zatrzymany i oddany sołtysowi do odstawienia etapem od gminy do gminy, aż na miejsce urodzenia, kiedy urzędnik wiejski założyć mu chce kajdanki na ręce, opowiada dalej włóczęga:

„— Trafię bez kajdan — odrzekłem spokojnie.

„Odwinął kawał sukmany i pokazał na piersiach blachę sołtysowską.

„— Znas pon ten mental?

„A widząc, że blacha nie budzi we mnie pokory, rozgniewał się...

„— My tu nie takich ślachciców pędzali w kajdanach.

„Właściwie rozgniewał się zupełnie o co innego. Rozgniewał się o to, że miał kołtun na łbie i wszy go gryzły; rozgniewał się o setki lat niewoli i upokorzeń: rozgniewał się o baty, co mu od urodzenia gwizdały nad uchem. O to się rozgniewał... A mnie rozpacz porwała, że on za to na mnie się gniewa. I nienawiść się we mnie zagotowała za to, że on taki zły i mściwy; że zamiast kwiatów, blachę nosi na piersiach i szczyci się nią przede mną".

Z takich fragmentów życiowych składają się przypowieści i aforyzmy pisarza, miłującego człowieka aż do nienawidzenia nienawiści. „Chciałbym was uczyć Boga — mówi on. — Ale wyuczcie się pierwej Człowieka. Jednego w drugim odnajdziecie". Poszukiwanie człowieka

wiedzie go w „warszawskie zaułki z wypaczonemi, jak dusze ludzkie, brukami“, do wydziedziczonych a wrogich wszelkim więzom, w ponure noce i w obłąkane majaczenia „człowieka dumnego, który jak dziecko jest niewinny“. „Wymarzyłem — wyznaje — w tobie człowieka. Dlatego anioła kocham w prostytutce“. Do poezji miejskiego lumpenproletarjatu, po Dygasińskim, jedynym jego w literaturze polskiej na tem polu poprzedniku, wprowadził Liciński ton zupełnie nowy i odrębny, który później poniekąd podejmuje Jan Wiktor, ale w Licińskim nie było nic z franciszkańskiej czułości autora *Tęczy nad sercem*. „Idę, słucham... — kończy on swój fragment *Z pamiętnika włóczęgi* — Tyle mi się w oczach już zmieniło... Tyle dębów burza powaliła... Tyle kwiatów rozdeptała... Jakby pobojowisko wkoło... Tyle grobów, tyle wkoło szubienic... Tyle myśli niezabitych przez celników, tyle kwiatów rozkwitłych na nowo. W oczach łzy mam... Trzeba teraz łzy przekuć na miecze, na płomienie, na kwiaty i pieśni... Siejmy kwiaty!... A gdy kwiatów nam zbraknie, posiejemy miecze i płomienie, aby słońce zeszło do podziemi...“ Myśl ostra jak szpada i niegasnące zarzewie buntu, do krwi zranione serce i niezmożona wiara w wyzwolenie, dojmujące współczucie dla nędzy poniżonego człowieczeństwa i tętniący rytmem swobody duch bohaterstwa, pogarda dla teraźniejszości społecznej i szeroki oddech wolności, — oto główne motywy utworów pisarza, który sam się nazwał włóczęgą. Nasuwa się porównanie z najbliżej mu pokrewnym Whitmanem, ale Licińskiego trudno byłoby mierzyć łokciem oceny literackiej. „Wy, — pisał on w ostatniej swej przypowieści — którzyście nigdy za siebie i innych nie umierali, nie słuchajcie... Bajka bez was żyła... Kto jej w sobie nie miał — nie zobaczy jej w nikim... Kto nie szukał jej w nikim, nie odnajdzie jej w sobie... Kto człowieka hełm tylko nosi na głowie — nie zobaczy jej głową... Bajka jest Życiem. — Ale sen o Bajce jest najpiękniejszym snem życia... Bajkę trzeba kochać ponad Życie... Bajko! snom o Tobie resztki życia dziś oddaję...“

Wyrazem nowych przemian porewolucyjnych w psychice polskiej inteligencji lewicowej są pierwsze powie-

ści i nowele ZYGMUNTA KISIELEWSKIEGO (* 1882, pseud. Zysław), młodszego brata Jana Augusta. *Świty* (1911), *Wędrowiec* (1912), *Żołnierka* (1913) i zwłaszcza *Juljusz Syreń* (wyd. 1918) są pod tym względem nieobojętnemi dokumentami czasu. Natura z gruntu uczuciowa, ale opanowana, najczęściej odtwarza Kisielewski konflikty psychiczne między prawem do szczęścia osobistego a obowiązkiem służby społecznej, czyli problemat najgłębiej w literaturze polskiej ujęty przez Żeromskiego, który niewątpliwie był też i Kisielewskiemu mistrzem młodości. Z utworów jego przebija żarliwość społecznika, co tu i ówdzie nawet szkodzi artyzmowi, dość zresztą nierównemu i o stylu niezawsze zdecydowanym. Subtelne odczucie kobiecości i świeżość w ujmowaniu psychologji miłosnej osiąga najlepszy wyraz w *Siostrze Marji* (1921), głęboko wzruszającej i z trafnym umiarem realizmu przedstawionej opowieści wojennej. Własne wrażenia legjonowe opowiedział Kisilewski w *Krwawych drogach* (1916). W biograficznej powieści o *Juljuszu Syreniu*, której ciąg dalszy p. t. *Błąd* (1927) jak i *Amerykanka* (1928) należą do słabszych utworów autora, najlepiej przekonywujące są momenty kształtowania się i narastania duszy chłopięcej. W *Poranku* (1927), opartym na materjale autobiograficznym, przeżycia dziecka i chłopca, środowisko domowe i szkolne, kontrast między synem a ojcem, żywiołowy pęd młodości do swobody i szerokiego gościńca życia, odtworzone z rzetelną szczerością i bezpośredniością faktów i analizy psychologicznej, złożyły się na całość, miejscami wprawdzie zanadto szkicową, tembardziej wszakże zniewalającą doskonale tu zastosowaną prostotą naracyjnego artyzmu. Wogóle, bez względu na taką lub inną ocenę oddzielnych utworów Kisielewskiego, jest to pisarz, który zawsze zajmuje głęboko ugruntowaną postawą etyczną, samodzielnością i niezależnością myśli i pomysłów, czujną wrażliwością na zjawiska tworzącej się rzeczywistości i równie bezkompromisowym jak bezinteresownym polotem idealizmu. Wymownem świadectwem indywidualnej tężyzny Kisielewskiego jest nietylko śmiałość jego realizmu, co i w nowelach ze zbiorku p. t. *Paskareczka* (1922) wystę-

puje z nieprzeciętnym talentem, ale i odwaga podejmowania zagadnień niejako obcych t. zw. duchowi czasu. Były już tego przykłady w *Porcelanowych oczach* (1929), co wyraźnie objawiło się w *Doktorze Pawle* (1931), studjum psychologicznego przełomu od naukowo-przyrodniczego racjonalizmu do religijnego mistycyzmu. Motyw poświęcenia dla bliźnich, wprowadzający jednostkę dotkniętą ciosem życiowym w sferę idei chrześcijańskiej, stał się tu dobrze skonkretyzowaną w swoim realizmie drogą niewiernego do nawrócenia. W *Margrabi* (1933), sztuce historycznej o Wielopolskim, okazał się Kisielewski także nieprzeciętnym talentem dramatycznym. Osią tego dramatu idei jest plastycznie postawiony kontrast psychologiczny między Traugutten, człowiekiem czynu w duchu ofiarnego poświęcenia dla sprawy narodowej, a Wielopolskim, również człowiekiem czynu, lecz kierowanym pychą osobistą. Środowisko społeczne i chwila dziejowa, duża rozmaitość barwnych scen i charakterów, stanowią tło dobrze zestrojone i bardzo dynamiczne.

42.

Debiutem literackim Tadeusza Gałeckiego, bo takie jest właściwe nazwisko ANDRZEJA STRUGA (* 1874), było studjum o Żeromskim, odznaczone w roku 1901 pierwszą nagrodą Związku Naukowo-Literackiego we Lwowie. Ta pierwsza oddzielnie wydana w roku 1902 praca przyszłego powieściopisarza, uzupełniona następnie studjum o *Popiołach*, drukowanem w r. 1904 w warszawskiem *Ogniwie*, jest podwójnie znamienna. Przedmiotem jej bowiem jest pisarz, który na własną twórczość Struga wywrzeć miał wpływ najdonioślejszy, powtóre zaś, w tem studjum o autorze *Ludzi bezdomnych* przyszły autor *Ludzi podziemnych* podkreślił przedewszystkiem te wartości, o które sam miał się później starać. Cokolwiek powiedzieć można o utworach Struga, bo zdania krytyki są podzielone, nawet najbardziej uprzedzeni przyznać muszą, że w powieściach i nowelach tego pisarza zawarta jest zawsze głębsza treść, psychologiczna czy ideowa; że tematem ich jest wnikliwie analizowana dusza ludzka; że wypowiadające się w nich sumienie społeczne płynie ze szczerego, niezakłamanego uczucia; że społeczna świadomość, stając się przyczyną tragedji samotnego człowieka w zapasach z całym światem, nie wypacza dzieła tendencją, lecz wynika organicznie z wizji artysty-psychologa, poszukującego w życiu prawdy; że wreszcie bohaterzy Struga to nie patentowani męczennicy, lecz ludzie, głęboko czujący i pragnący, może najlepsi z ludzi, lecz tylko ludzie. Przytaczając tu niemal własne słowa Struga, wygłoszone o Żeromskim, mogliśmy je bez zmiany zastosować do ich autora, jako wprowadzenie w atmosferę jego utworów powieściowych. Judym z *Ludzi bezdomnych*

nie miał w literaturze polskiej bezpośrednich poprzedników, ale ten pierwszy osobnik nowego gatunku ludzi był wyrazem nowej, dopiero budującej się polskiej rzeczywistości. Ta nowa rzeczywistość polska miała stać się również troską Andrzeja Struga w jego działalności życiowej i literackiej; jego *Ludzie podziemni*, od bohaterów nieudanej rewolucji 1905 roku aż po *pokolenie Marka Świdy*, którego przelana na polu bitew krew nie poszła już na marne, ale które po osiągnięciu celu, w jego realizacji nie umiało odnaleźć siebie, oni wszyscy są ostatnimi, z Judyma zrodzonymi romantykami. Epikiem tych romantyków stał się właśnie Strug, w większości dotychczasowych swych dzieł odtwarzający znaną sobie z autopsji i z bezpośredniego w tych sprawach udziału rzeczywistość życia i chwili dziejowej.

Nieobojętny to fakt, że pierwotnie Strug miał zamiar pracować na roli i w tym celu kształcił się w instytucie Puławskim. Ziemiańskie środowisko, z którego wychodzi Marek Świda, nie było więc wprowadzone do powieści pod tym tytułem bez subjektywnego podkładu; jak wiele innych motywów w twórczości Struga, ma ono charakter poniekąd autobiograficzny. Wcześnie już rozwinął Strug ruchliwą działalność oświatową na rodzinnej ziemi lubelskiej. W r. 1894, w związku z licznemi aresztowaniami wśród warszawskiej młodzieży uniwersyteckiej, był uwięziony w cytadeli i zesłany do guberni archangielskiej. Jak świadczy Zdzisław Dębicki w I-ym tomie swych *Portretów*, skąd czerpiemy te szczegóły, w czasie przymusowej bezczynności pogłębił Strug swą ideologję rewolucyjną i poczuł powołanie literackie, przyczem umiłowanym pisarzem był mu wtedy Bolesław Prus. Po powrocie do kraju z właściwym sobie zapałem poświęcił się działalności konspiracyjnej, stał się jednym z *ludzi podziemnych*, w których szeregach rychło zajął miejsce przodujące. W akcji bojowej w r. 1905—1906 brał udział bezpośredni, po upadku zaś ruchu rewolucyjnego wyjechał zagranicę i, po przejściowym pobycie w Krakowie, osiadł w Paryżu, gdzie w latach 1908—1914 napisał szereg utworów powieściowych, osnutych na tle własnych przeżyć i rozmyślań: *Ludzie podziemni* (1908), *Jutro...*

(1909), *Ze wspomnień starego sympatyka* (1909), *W twardej służbie* (1909), *Dzieje jednego pocisku* (1910), *Ojcowie nasi* (1911) i *Portret* (1913).

Pierwsze utwory Struga były dla szerszych kół czytelniczych w Polsce rewelacją. Z ich kart czerpano wiedzę o ludziach rewolucji, których czyny zaskoczyły ogół społeczeństwa w b. zaborze rosyjskim; dowiadywano się, że byli to ludzie idei i jaka tej idei jest treść. Styl tych utworów jasny i prosty, spokojny lecz sugestywny; żywość i plastyka charakterystyk; szczerość ideologji społecznej, nie narzucanej tendencyjnie, lecz wypływającej bezpośrednio z przeżyć wprowadzonych przez autora postaci; głębokie wreszcie wyczucie ukrytych, lecz najistotniejszych dla ówczesnej rzeczywistości polskiej, prądów, nurtujących życiem narodowem, — odrazu przekonały czytelników i zdobyły pisarzowi imię. O poczytności Struga na dalszą metę nie stanowiłaby sama treść jego dzieł, gdyby nie wartość artystyczna. Trzeba bowiem stwierdzić, że wszystkie te dokumenty chwili dziejowej, jakiemi są powieści i nowele Struga o ludziach rewolucji 1905 roku, nie mają nic wspólnego z publicystyką lub propagandą, lecz powstały z wewnętrznej potrzeby artystycznej. Wystarczy zresztą zwrócić uwagę, że w większości tych utworów Struga oglądamy obrazy klęski, ażeby położyć kres poglądom, szerzonym przez niektórych powierzchownych, choć pozujących na głębię krytyków, jakoby autor *Ludzi podziemnych* w twórczości swej wychodził z założeń pozaestetycznych i jakoby wartość jego dzieł miała być ograniczona do znaczenia pamiętnikarskiej kroniki czasu. Naodwrót, choć w pierwszych siedmiu tomach utworów powieściowych Struga, nie wyłączając nawet *Ojców naszych*, osnutych na tle powstania styczniowego, mamy do czynienia zawsze z tem samem środowiskiem działaczy ideowych i z jednakim niemal typem ludzi, w ramach tych rozwinął autor takie bogactwo spostrzeżeń, taką rozmaitość charakterystyk i zdarzeń, tak nieprzeciętny dar analizy psychologicznej i literackiego opisu, że niedostrzeganie w jego dziełach wartości artystycznych wypadnie uznać za dowód nielojalności lub ignorancji.

W pierwszych i w późniejszych dziełach Struga, podobnie jak u Żeromskiego, niebrak dygresyj ideologicznych, zwłaszcza dyskusyj, wprowadzanych nie z pobudek artystycznych, lecz jakby dlatego, że w ramy swej twórczości powieściowej chciał autor wtłoczyć cały napór myślowy, wynikający z zastanawiania się nad polską rzeczywistością narodową i społeczną. Ale są to tylko ustępy, artystycznie zbędne, niekiedy nawet szkodliwe, nie przytłaczające jednak sobą właściwej treści utworu, ujmowanej zawsze od strony głęboko odczuwanej i świetnie odtwarzanej charakterystyki psychologicznej ludzi i zbiorowisk. Ludzie Struga to postaci żywe, realnie postawione, wnikliwie zanalizowane, doskonale wprowadzone w tok zdarzeń, o swojej prawdzie społecznej świadczące nie czczą dialektyką, lecz daną rzeczywistością uwarunkowanym czynem. Z powodu Struga zwykło się mówić o t. zw. „bohaterszczyźnie", na jego dzieło literackie przerzucając objaw chwili dziejowej, tymczasem właśnie Strug z całym krytycyzmem wnika we właściwe bodźce psychiczne swych postaci, nie waha się przedstawiać ich załamania i wykolejenia, rzecby można, z pasją odtwarza komplikacje natury ludzkiej, wywraca ją podszewką do góry, ukazuje ją na tle katastrof i zdrad, aby tem głębiej sięgnąć w duszę człowieka i tem prawdziwiej i dokładniej odmalować jego oblicze.

Wspomniano już o zależności Struga od Żeromskiego. Bezsprzecznie, wyszedł on ze szkoły autora *Ludzi bezdomnych,* ale w tem znaczeniu zajmując bodaj najwybitniejsze we współczesnej literaturze polskiej miejsce, ma w niej również swój własny, indywidualny ton. Jeśli zresztą o tem mowa, wpływ Żeromskiego przejawia się u Struga (aż do czasów ostatnich) raczej sporadycznie, stając się wtedy bardzo wyraźnym i dlatego, że niekiedy łatwo to spostrzec, bywa mu tak często wypominany. Wbrew podobnym poglądom, polegającym na zbyt ułatwionym stosunku do zagadnienia, słuszność miał raczej Feldman, stwierdzając, że z Żeromskim łączy Struga wspólność tematów, niektórych rytmów uczuciowych i sposobów patrzenia, wynikająca z tożsamości podłoża ideowego, przy zgoła odmiennej indywidualności twórczej.

Bohaterzy Struga, jak już wspomniano, należą do rodziny romantyków, ale niema w nich wcale romantycznego gestu, żadnego „cierpiętnictwa“ ani pozy. Podobnie i styl Struga odznacza się epicznym objektywizmem i może nawet niedostatkiem liryzmu. Sytuacje doprowadza Strug do wysokiego napięcia, ale w chwili rozstrzygnięć unika ich szczegółowego opisu, przerywając tok opowieści, aby go znowu podjąć już po fakcie dokonanym. Analizuje stany psychiczne i ich pobudki, lecz omija opisy ich ucieleśnień. Stąd np. w przedwojennych utworach Struga aż zastanawia brak erotyzmu, choć znajdujemy u niego tak drobiazgową analizę uczucia miłosnego, jak np. w *Portrecie*. Również w twórczości powojennej, wbrew zmienionym pozorom, stosunek Struga do erotyzmu, nawet wtedy, gdy wskazuje zboczenia na tem tle, jest bardzo powściągliwy i nie przejawia się nigdy lubowaniem się w opisach scen drażliwych. Conajwyżej spotykamy sucho zaznaczone fakty jako dopełnienie charakterystyki środowiska lub obyczajów, nawet zaś wówczas, gdy w *Mogile nieznanego żołnierza* lub *Pokoleniu Marka Świdy* bodźce erotyczne odgrywają ważną rolę w przebiegu zdarzeń, autor wcale się o to nie stara, ażeby wydobywać z nich „nastrojowe“ efekty. Jako psycholog, nie mógł Strug pominąć tych tak ważnych w życiu człowieka czynników, ale nie wysuwa ich za wartości wyłączne, choć nie brak mu w tym kierunku zdolności do tak sugestywnego odtwarzania uroku cielesności, jak np. w postaci Kseńki z tomu p. t. *Klucz otchłani*.

Od ograniczonego bądź co bądź koła *Ludzi podziemnych*, w jakiem obracał się w pierwszym okresie swej twórczości, już przed wojną pokusił się Strug o próbę z innej dziedziny, pisząc powieść z życia obcego p. t. *Pieniądz*, drukowaną w r. 1914 w *Świecie* warszawskim, wydaną oddzielnie dopiero w r. 1921. W powieści tej usiłowano dopatrywać się tendencji społecznej, wymierzonej przeciw kapitalizmowi. Samo już jej zakończenie, w którem główny przedstawiciel kapitalizmu ratuje się z zatopionego okrętu, przeczy podobnej ocenie. Rzecby można, iż zwycięża tu wola człowieka i że raczej apoteozę tej woli, bez względu na to, iż w danym wypadku kapitalistycznej,

dałoby się wyczytać z tej powieści, będącej koszmarnym wprawdzie, ale głęboko ujętym i na szeroko podmalowanem tle przedstawionym obrazem życia ludzkiego pod sugestją wszechwładnego ucisku pieniądza. W swojej wizji artystycznej uciekł się tu pisarz do podpórek, jaką jest np. symboliczna postać tajemniczego Niemego, ale w szeregu wybornie odczutych postaci i sytuacyj wykazał niepospolitą zdolność obserwowania różnorodnych środowisk, bogatą pomysłowość wyobraźni, w niektórych ustępach dał wprost kapitalne obrazy w niebywale plastycznych skrótach odtwarzające tragizm współczesnej cywilizacji.

Z chwilą wybuchu wojny Strug stanął do szeregu wraz z dawnymi towarzyszami broni pod komendę Piłsudskiego. Lata 1914—1915 spędził na polu walki, jako ułan Beliny. Do twórczości literackiej powrócił w Zakopanem w roku 1916. Pisze wtedy *Kronikę Świeciechowską* (wyd. 1923), artystycznie jeden z najdojrzalszych swych utworów, oparty na wspomnieniach młodości, głęboko odczuty i z przedziwnym urokiem oddany obraz psychiczny marzyciela na tle małomiejskiem, o życiu nieobfitem w wypadki, ale bogatem w wewnętrzne doznania duchowe. Rozpoczyna nowy cykl utworów, wysnutych ze współczesnej rzeczywistości polskiej: *Chimera* (pis. 1916, wyd. 1918), na tle psychozy porewolucyjnej, ogólnej polskiej dezorjentacji przedwojennej, pracy w tajnych związkach wojskowych i przełomu, wywołanego wojną i powstaniem Legjonów, pod względem budowy najsłabsza jego powieść, co wynikło wskutek niedostatecznego zespolenia fabuły z kroniką czasu, przedstawioną z wiernością dokumentu; *Odznaka za wierną służbę* (1920), kapitalnie skonstruowany pamiętnik legjonisty, do złudzenia autentyczny w odtworzeniu wrażeń i nastrojów; *Mogiła nieznanego żołnierza* (1922), odpowiednik *Łuku* Kadena-Bandrowskiego, obraz życia na tyłach wojny i w niewoli, z dwoma równolegle przeplatającemi się wątkami, jeden z najpiękniejsych utworów autora, z niezapomnianą postacią Nelly i jej miłością do ojca; wreszcie *Pokolenie Marka Świdy* (1925), obraz fermentów w polskiem społeczeństwie powojennem i rozdźwięku pomiędzy marzo-

nym ideałem a osiągniętą rzeczywistością, poniekąd odpowiednik równoczesnego *Przedwiośnia* Żeromskiego.

W *Fortunie kasjera Śpiewankiewicza* (1928) powrócił Strug do zagadnienia pieniądza, co tym razem ujął od strony nizin. Główną jednak treścią powieści jest studjum psychologiczne postaci tytułowej, odczute z wnikliwą a trafną intuicją i oddane z dobrym a bardzo obrazowym realizmem. Miarą talentu autora jest tu, że zdołał nas głęboko zająć osobnikiem zupełnie przeciętnym i wcale nieciekawym, że w szarej jednostce z niepozornego tłumu potrafił rozpętać tak bogate życie wewnętrzne, iż istotnie przeradza się ona w „nowego, nieznanego człowieka", stającego u progu „nieznanego świata". Nie bez słuszności dopatrywano się w tej powieści wpływu Dostojewskiego, o którym — mówiąc nawiasem — napisał Strug piękne studjum, drukowane jako wstęp do polskiego wydania zbiorowego dzieł rosyjskiego powieściopisarza. W tym rodzaju jednak powieści psychologicznej, której rozwój znalazł jeszcze nową podnietę w twórczości Prousta, dał Strug koncepcję skromniejszej miary, ale własną, zaobserwowaną i pomyślaną oryginalnie, w odrębnych postawioną warunkach.

Następnym, oddzielnie wydanym utworem Struga był *Klucz otchłani* (1929), trzy opowieści wojenne, wstępem i zakończeniem związane w jeden cykl. W pierwszej z nich z mistrzostwem psychologicznem odtworzył Strug zespół sprowadzonych na jeden plan zbiegów i uciekinierów, odkrywając całą głębię owej niezawinionej nędzy duszy ludzkiej, jaka wyrasta na tle przymusowych warunków wojny. Pokrewny motyw, lecz od innej strony i w odmiennych ukazany warunkach jest treścią opowieści o *żołnierzu z pod St. Beat.* Charakter wręcz odrębny, choć ideowo związana z poprzedniemi, ma *Uczta zwycięstwa*, pod względem naracyjnym utwór w tym tomie najżywszy i najbarwniejszy, ze wspomnianą już wyżej postacią Kseńki. Epilog jest głęboko wzruszającą apostrofą o ociemniałych inwalidach wojennych, których „martwe oczy, zapatrzone w wieczny mrok niepokoju", nie widzą, że minęła już wojna.

Rozległa skala wrażliwości i psychologicznej ciekawości Struga, jego wciąż czynny, wytężony wysiłek twórczego artyzmu, oraz dociekliwość w dochodzeniu indywidualnej prawdy człowieka rozwinęły się najbujniej w *Żółtym Krzyżu* (I. *Tajemnica Renu;* II. *Bogowie Germanji;* III. *Ostatni film Evy Evard* — 1933). Ten szeroko zakrojony obraz epicki ostatniego roku wielkiej wojny jest przedewszystkiem powieścią nawskróś psychologiczną. Rzecby można, iż temat ów dlatego głównie pociągnął pisarza, iż znalazł w nim on żyzne pole do wydobywania najbardziej złożonych zagadnień psychologicznych, przyczem ze szczególnem upodobaniem w różnych sytuacjach i na kilku osobnikach odtworzył stany rozszczepienia świadomości. Ukazawszy ledwo parę momentów wojny frontowej na morzu i na lądzie, przedstawił tu autor kulisy wojenne, wprowadzając nas we właściwe centra mózgowe organizacji wojskowej, do kwater głównych niemieckiej i francuskiej, do laboratorjum broni chemicznej i w splątaną gmatwaninę szpiegostwa wojennego. W ramach fabuły bardzo pomysłowej i wręcz sensacyjnej rozwinął szereg motywów ogólnoludzkich, znakomicie spotęgowanych w napięciu uczuciowem pod wpływem psychozy wojennej. Z kilku równoczesnych wątków powieściowych miejsce naczelne zajmują wstrząsające losy artystki filmowej Evy Evard, która na drodze poszukiwania niezwykłych przygód, z namiętnością ryzyka i dla uroku niebezpieczeństwa podejmuje wielką grę bezinteresownego szpiegostwa, aby zginąć jako niewinna ofiara, zawikłana we własną matnię. Niemniej fantastyczne losy przeżywa kapitan francuski Despaix, pełniący służbę szpiegowską w niemieckich zakładach chemicznych pod fałszywem nazwiskiem Helma. Podobnie jak szereg skupionych przy nim postaci, jestto jeden z najtragiczniejszych rozbitków wojny, której absurdalność autor podkreśla wielokrotnie zapomocą właśnie wnikliwych prześwietleń psychiki indywidualnej. Na tak przedstawionych przykładach pole chwały wygląda istotnie jak pole wielkiej zbrodni. Tę przewodnią ideę powieści, choć narzuca się ona bardzo sugestywnie, autor jednak przeprowadził z niepospoli-

tym umiarem artyzmu, nie wykraczając nigdzie poza ramy zamiaru literackiego. Jedna z najlepszych to powieści na temat ostatniej wojny w literaturze europejskiej. Nie pamiętnik, reportaż czy faktomontaż, lecz właśnie powieść, szeroko namalowana, głęboko przemyślana wizja artysty, przeniknięta serdeczną troską serca współczującego z niedolą bliźniego.

43.

Ocalaniem „istoty rzeczy“ nazwał Irzykowski *Historje manjaków* (1909) ROMANA JAWORSKIEGO (* 1883). W tych nowelach groteskowych fantastyka wizjonera ma pozory realizmu, opartego na analizie psychologicznej rozmaitego rodzaju zboczeńców od t. zw. normalnego stanu świadomości ludzkiej. Są to jakby psychologiczne metafory, w których wyraża się zamaskowany patos neoromantyzmu. Autor sam stwierdza, że „cierpienia nowoczesnych bohaterów są brzydkie i dziwaczne, więc trzeba się uczyć nowego piękna, stwarzać współczesną estetykę brzydoty“. *Historje manjaków* zestawiano z obrazami Witolda Wojtkiewicza, który nawet ilustrował jeden z utworów Jaworskiego. Poza charakterem ogólnym jest wogóle w ich utworach pewien dość mocny rys pokrewieństwa duchowego, wyrażający się także w niewspółmierności wyobraźni intelektualnej z jej wykładnikami plastycznemi. Atoli, mimo wynikającą stąd zagadkowość pomysłów kompozycyjnych o rebusowatych przenośniach, bije z nich niepospolita siła metafizycznego niepokoju. U Wojtkiewicza przeważnie złagodzona atmosferą odtwarzanego na jego obrazach świata dziecinnego pokoju. Tem dobitniej podkreślona u Jaworskiego przez niesamowitość patologicznych wynaturzeń. Jak w dramatach St. Ign. Witkiewicza, którego Jaworski był poniekąd prekursorem, czujemy się tu postawieni oko w oko z tajemnicą ludzkiego bytu. Na pograniczach nonsensu odkrywamy drogę do objektywnego poznania filozoficznego, konkretyzuje się nasza własna treść podmiotowa, czyli ocala się „istota rzeczy“, zagrożona w swej świadomości chaosem zewnętrznego świata. Ów chaos na tle powojennych przemian społeczno-kulturalnych jest przedmiotem *Wesela hrabiego Orgaza* (1925), powieści, wydanej w 16-cie lat po poprzedniej książce

Jaworskiego, z którego twórczości nieliczne fragmenty wyłowić nadto można po czasopismach, m. in. w *Krokwiach* (1920—1921). W *Weselu Orgaza,* znakomicie przerastającem o ileż głośniejszego *Julja Jurenitę* Erenburga, odmalował Jaworski beznadziejne położenie twórczej indywidualności w gmatwaninie cywilizacyjnego kryzysu rozbawionej Europy. Bez mistycyzmu Micińskiego i w wymiarach realnego świata zjawisk stworzył wizję w rozpiętości swej syntezy filozoficznej niemniej potężną od *Xiędza Fausta,* narówni sięgającą w nurt rzeczywistości i jego ukryte znaczenie. Jestto bezlitosna w swym szyderczym komizmie krytyka kapitalizmu, podminowana najżywszą troską o kulturalną przyszłość ludzkości. Nadmiar szczegółów i przerost fantastyki anegdotycznej rozsadzają spoistość budowy, rozszczepiają linje kompozycyjne, zacierają idee przewodnie. Ale tem wyraziściej ujawnia się chaos teraźniejszości.

Duże zainteresowanie wzbudziły niedawno poruszające pokrewne tematy, z niemałym talentem i z żywym nerwem aktualności pisane książki publicystyczne księdza FELIKSA MIESZKISA: *Upadek mieszczaństwa, Noc nad Europą, Wojna, Rewolucja* (1928). „Nowożytna dusza — stwierdza autor — jest przeciążona drobiazgowością tysiącznych odczuć, bolesnych ukłuć, żmudnej mordęgi, upada pod ciężarem tępego cofania się, bezmyślnych zabiegów i okropnych środków na ulepszenie i rozsłonecznienie życia. Straszne warunki tymczasowego istnienia bez radości, zabezpieczenia, bez wiary w jutro, bez nadziei w przyszłość, smętna wegetacja w bezcelowej pracy, w biernem oczekiwaniu rzeczy nierealnych, uniemożliwiają i niszczą subtelny aromat indywidualności, wzniosłość szlachetnych emocyj i ofiarność miłości". W filipikach, skierowanych zarówno przeciw mieszczańskiemu „postępowemu paraliżowi ludzkości", jak i przeciw proletarjatowi, licho naśladującemu wzory burżuazyjne, z niepospolitą swadą walczy ksiądz Mieszkis o potrzebę idei, a jak świadczy przytoczony urywek, przesłankami swemi sięga do źródeł romantycznych. Otóż, dlaczego na tem miejscu przywołano nazwisko autora, ksiądz Mieszkis pod pseudonimem F e l i k s a C z e r-

skiego wydał w roku 1909 powieść p. t. *Immoralista*, Wpływy Nietzschego i Przybyszewskiego zaważyły niewątpliwie na tym literackim debiucie przyszłego moralisty. Jest to książka źle zbudowana, jak i przeważająca większość naszych powieści, napisana stylem dziwacznym i rozwichrzonym, ale przemawia z niej głos świeżej indywidualności, duża kultura umysłowa i chwalebne dążenie do samodzielności, a niechęć do wytartych szablonów i czczej frazeologji. Podobnych przykładów dałoby się wyłuskać znacznie więcej z bibljograficznej miazgi nazwisk, a nieraz ci autorzy jednej książki bywają znacznie ciekawsi od poczytnych wyrobników zbanalizowanego rzemiosła powieściowego. Jednak po większej części byłby to trud bezcelowy, pomnażający raczej dokumenty czasu, niż przynoszący odkrycia o trwalszej wartości literackiej. Jałowość takiego wysiłku niech więc wytłumaczy piszącego te słowa wobec wszystkich, co czuć się mogą pokrzywdzeni, że ich pominięto.

Inny rodzaj reformatorstwa społecznego odbił się w nastrojowych wrażeniach i realistycznych nowelach FELIKSA BRODOWSKIEGO (1864—1934), pisarza głęboko współczującego z niedolą bliźniego. Znaczenie jego utworów, zebranych w kilku tomach (*Chwile*, 1903, z przedmową Stanisława Krzemińskiego; *Liote*, 1905; *Strącone liście*, 1905; *Drzewa*, 1907; *Respha*, 1916; *Dom cedrowy*, 1922; *Mariem*, 1928; *Wspomnienia*, 1929), polega na bezpośredniej prostocie w przedstawianiu prawdy życiowej w związku ze środowiskiem społecznem. Altruistyczny humanitaryzm pisarza nie narzuca się czytelnikowi estetycznym gestem, lecz wynika wprost z objektywnie pokazanej nędzy proletarjatu miejskiego. Duchowo pokrewny Orzeszkowej, postawą pisarską i niektóremi swemi utworami Brodowski wyprzedził program powojennej literatury faktu. Co zaś najciekawsze i dla tego rodzaju literatury nader znamienne, że nietylko myśl społeczna, ale i niewątpliwy talent autora wyraził się z najlepiej przekonywującą wymową w *Mojej biografji* (druk. w *Godle*, 1915—1916, książce zbiorowej wydanej przez Artura Górskiego, następnie w zbiorach nowel autora: *Respha* i *Wspomnienia*). Ta opowieść z własnego życia i działalności lite-

rackiej (rozpoczął ją autor w roku 1889 na łamach *Prawdy)* jestto przedewszystkiem istotnie szczery dokument duszy ludzkiej, lecz także bardzo zajmująca próba poznania osobistej świadomości i załamującego się w niej świata. Obserwacje autora w epizodzie z psem Neptusiem są doskonałym sprawdzianem rzetelności psychicznej a rozmyślania na temat ojczyzny ujmują to zagadnienie w sposób niezwykle prosty i zarazem bardzo głęboki.

Podobnemi zaletami odznaczają się opowieści z Litwy HELENY ROMER-OCHENKOWSKIEJ (* 1878: *Majaki*, 1911; *Swoi ludzie*, 1922; *Tutejsi*, 1930), z większym już jednak wysiłkiem artyzmu kształtującej swe żywo odczute i z dobrym realizmem pokazane postaci w ramach ściśle skonkretyzowanego środowiska regjonalnego i na tle pięknie odmalowanego krajobrazu. Psychologiczna wnikliwość autorki najsubtelniej działa w stosunku do ludzi prostych, najlepsze akcenty nieprzeciętnego artyzmu osiąga ona, odtwarzając prostemi środkami autentyczne wykroje życia. Opowieści Romer-Ochenkowskiej mają bezwątpienia trwalszą wartość literacką od sumiennie opracowanych, lecz przeraźliwie rozwlekłych tasiemców powieściowych KAZIMIERZA ZDZIECHOWSKIEGO (* 1878, pseud. Jan Zdora), który m. in. w *Przemianach* (1906), *Łunie* (1908) i *Opoce* (1911) podjął trudne a przerastające jego siły zadanie przedstawienia przełomu porewolucyjnego na kresach wschodnich. Cyklem nowel chłopskich z Małopolski zachodniej korzystnie się wyróżnił EDMUND ZECHENTER (1867—1933: *Z chłopskiej niwy*, 1909; *Walkowe kochanie*, 1914; *Zawzięty Lasowiak*, 1930). Aczkolwiek nie był bezpośrednio z wsią związany i zzewnątrz ją obserwował, dobrze jednak wniknął w atmosferę moralną i obyczajową ludu, odtwarzał ją z całą prawdą życiową, mimo że nie bez małej domieszki sentymentalizmu, co wszakże nie odbiło się ujemnie na literackiej wartości opowiadań. I owszem, liryczny stosunek autora do przedmiotu, nadając jego utworom zabarwienie poetyckie, pozwolił mu mocniej podkreślić charakterystyczne rysy chłopskiej psychiki, podnosząc równocześnie prymityw na wyżyny rzetelnego artyzmu. Taki Wicek ze *Smoka* (w ostatnim zbiorze nowel) i dość

liczny szereg dobrze zróżniczkowanych osobników, razem tworzących wspólną gromadę, utrwalają się w pamięci czytelnika nietylko losami, sięgającemi niekiedy aż tragicznego patosu, ale i wyraziście uwypuklonem obliczem prawdy psychicznej, ujawnianej w autentycznych warunkach wiejskiego bytowania. Natomiast dość liczni przedstawiciele regjonalizmu podhalańskiego w literaturze przeważnie grzeszą sztuczną stylizacją, daleko zostając w tyle za Tetmajerem, ani nie osiągając realistycznej siły artyzmu Orkana. Z nich ANDRZEJ STOPKA († 1934) pomnożył materjał legendowy; ANDRZEJ GALICA (*Przysięga,* 1909; *Robert Szporn,* 1911; *Janosik,* 1922) dał tęgo narysowane uosobienia ludzkich namiętności; JÓZEF JEDLICZ (właściwie Kapuścieński, * 1878), o którym była już mowa z powodu pięknych przekładów Eurypidesa i Arystofanesa, w nowelach *(Jasny i Czarny,* 1909) odtworzył kilka mocnych fragmentów góralskiej nędzy, w poezjach *(Słoneczna pieśń,* 1904; *Nieznanemu Bogu,* 1912) miewa dobre chwile refleksyjnego liryzmu *(Dzieci);* świeżością regjonalnego tonu ludowego ujmuje FELIKS GWIŻDŻ (* 1885).

Właściwie czasby już było zaprzestać prymitywizmu ludowego w sztuce. Motywy ludowo-regjonalne ogromnie rozszerzyły skalę artystycznego tworzywa, wzbogaciły je nowemi pomysłami, oryginalnemi wątkami i nawet środkami technicznemi; odświeżyły ogólną atmosferę zasklepionej w duchowym arystokratyzmie inteligencji, zasiliły świat wrażeń i doznań człowieka kulturalnego orzeźwiającym prądem życiowej bezpośredniości, walnie dopomogły do zdemaskowania mieszczańskiej obłudy, odkryły piękno estetycznego wzruszenia pracą. Lecz te same motywy prowadzą nieraz do upraszczającej łatwizny, do dowolnego stylizowania rzeczywistości na szopkę krakowską, nakrywania niewygodnej prawdy barwnym pasiakiem łowickim, kabaretowego wyżywania się w dzikich podrygach „zbójnickiego“, czy świętoszkowatej pozy pod Frasobliwym Chrystusikiem z kapliczki przydrożnej. Prawda w sztuce polega na największem utrudnianiu zadań i komplikowaniu zagadnień, przez co dopiero dochodzi się do tej prostoty, która bywa najcelniejszym

przymiotem wielkich arcydzieł, ale poza nią drgać musi mocne tętno kultury umysłowej. Rzeczywistość ludowa, jak każda inna, może i winna być przedmiotem artystycznego opracowania, ograniczanie się jednak do jej zewnętrznego kopjowania, albo — co gorzej — ułomnego naśladowania powierzchownych efektów, choćby były najbarwniejsze, — nie da nigdy rzetelnych wyników, nie przyniesie trwalszych wartości, nie pogłębi ani rozszerzy estetycznej wrażliwości, nie rozpali twórczej iskry, któraby się stała zarzewiem nowych dokazań sztuki lub nowej prawdy człowieka. Wskaźnikiem w sztuce rozstrzygającym jest oryginalność, lecz tylko oryginalność zdobyta własnym trudem artysty, bez względu na to, skąd ją on czerpie, z realistycznej obserwacji czy z polotu wyobraźni.

To samo, co o ludowym, powtórzyć można bez zmiany o prymitywie dziecięcym. Nie tu miejsce na zajmowanie się t. zw. literaturą dla dzieci, tem beznadziejnie zachwaszczonem polem, po którem bobrują bezkarnie grafomani rozmaitego pokroju, lekkomyślnie reklamowani przez wydawców, a co z przyczyn wychodzących poza zakres naszych rozważań rzadko bywa przedmiotem rzetelnej oceny krytycznej. Nie podejmując się wygrzebywania pereł z całego tego śmietnika, pomijając nawet tak niewątpliwe talenty, jak Zofja Rogoszówna († 1921: *Pisklęta,* 1910) czy później Zofja Żurakowska († 1931: *Pożegnanie domu,* 1929) i in., choć pokrótce zająć się trzeba pisarzem, który wprawdzie nie odkrył, bo i w literaturze polskiej miał na swem polu wielkiego poprzednika w Bolesławie Prusie, ale nanowo zobaczył zagadnienie dziecka bezdomnego i przedstawił je z tak śmiałym realizmem i w tak daleko sięgających perspektywach, jak nikt przed nim, a dopiero po nim pisarze Rosji Sowieckiej. W JANUSZU KORCZAKU (inny pseudonim Hen-Ryk, właściwe nazwisko Henryk Goldschmid, * 1878) nad artystą przeważa działacz społeczny. Jego utwory literackie, pisane z wyjątkowym nerwem publicystycznej aktualności, z temperamentem genjalnego agitatora, z ostrym sarkazmem dogłębnie poruszonego serca, z silną wiarą w zwycięską ideę humanitaryzmu, mają cierpki smak największej, bo niczem jeszcze niezasłużonej, niedoli, gry-

zący zapach nędzy, ale i promienność beztroski rodzącego się życia. Autor *Dzieci ulicy* (1899) i *Dziecka salonu* (1906) przedstawia w jaskrawych, jednak bynajmniej nie przejaskrawionych, barwach rzeczywistość żywota dziecięcego rzuconego samopas i zdanego na łaskę przypadku. W wymienionych i w licznych późniejszych książkach, w formie powieściowej lub w ramach wskazań wychowawczych, walczy Korczak o obowiązek opieki społecznej nad dzieckiem opuszczonem lub zaniedbanem, lecz i o prawo dziecka do samodzielności. Gdy najpierw wstrząsał sumieniami, pokazując widoki nieludzkiej krzywdy, poświęciwszy się pracy ratowania dzieci bezdomnych i organizowania nowych systemów wychowawczych, zadanie to pojął w kierunku ułatwiania rozwoju psychicznego, nie tamując wrodzonych popędów. „Poetą — mówi Korczak w *Prawidłach życia* (1930) — jest człowiek, który bardzo się weseli i bardzo się martwi, łatwo się gniewa i mocno kocha, — który silnie czuje, wzrusza się i współczuje. I takie są dzieci. — A filozofem jest człowiek, który się bardzo zastanawia i chce koniecznie wiedzieć, jak wszystko jest naprawdę. I znów, takie są dzieci. — Dzieciom trudno powiedzieć, co czują i myślą, bo trzeba mówić wyrazami. A jeszcze trudniej pisać. Ale dzieci są poetami i filozofami". Zagłębia się więc Korczak w psychikę dziecka i wydobywa z niej indywidualną prawdę człowieka, kształtującego samodzielnie swój pogląd na świat. W jego pismach rozsiane są liczne szczegóły obserwacyjne, brane z rzeczywistości i pokazane na realnych wycinkach życia i jego zagadnień, widzianych oczami dziecka. Posiadł on zdolność tak niezmiernie wnikliwej znajomości duszy dziecięcej, że w jej kategorjach wypowiadać umie całkowity zakres doznań i wiedzy człowieka dojrzałego, więcej nawet, bo człowieka jeszcze nieskrępowanego szablonami zautomatyzowanego myślenia ani nieograniczonego w najdalszych możliwościach indywidualnego rozwoju. To znów stanowi o rzadko spotykanej oryginalności tworzywa i o niepospolitej, nieraz wręcz zdumiewającej świeżości w widzeniu przedstawianej rzeczywistości. Jego utwory powieściowe, przeznaczone „dla młodzieży", niesłusznie są przeoczane przez czytelni-

ków dorosłych. Bo np. *Król Maciuś Pierwszy* (1923, ciąg dalszy p. t. *Król Maciuś na wyspie bezludnej*, 1923) to jest naprawdę satyra na stosunki w państwie dorosłych, sposób zaś, w jaki autor przeprowadza swego bohatera przez arkana rządzenia i panowania, jest psychologicznie i socjologicznie tak realnie skonkretyzowany, plastycznie uzmysłowiony i wytrzymany w stopniowaniu powieściowego napięcia, że losy młodocianego monarchy śledzimy z wrastającem zaciekawieniem, nawet nie odczuwając pod pierwszem wrażeniem czytania, że i my sami inaczej, niż zazwyczaj, zaczynamy oceniać otaczającą nas rzeczywistość społeczną. Druga część tego zupełnie nowego rodzaju powieści utopijnej jest słabsza, bo rzecz wiadoma, że motyw buntu przedstawia dla sztuki pole z natury żyźniejsze i podatniejsze. Świetne studjum psychologiczne dziecka o wrodzonych zdolnościach kupieckich na tle pracy w kooperatywie szkolnej dał Korczak w *Bankructwie małego Dżeka* (1924). Do najpiękniejszych wszakże utworów pisarza należą jego krótkie charakterystyki dusz dziecięcych i obrazki drobnych zagadnień codziennego życia, niepozbawione nagłych błysków odrębnego humoru. Należą tu m. in. *Mośki, Joski i Srule* (1910) oraz *Józki, Jaśki i Franki* (1911). Z pism pedagogiczno-publicystycznych: *Prawo dziecko do szacunku* (1929) nazwaćby można pierwszą deklaracją praw człowieka w imię i dla dziecka. Poglądy wychowawcze Korczaka najpełniej przedstawione w trzech książeczkach p. t. *Jak kochać dzieci* (1919—1920: I. Dziecko w rodzinie; II. Internat. Kolonje letnie; III. Dom sierot). Próba filozoficzno-społecznego dramatu w *Senacie Szaleńców* (wystaw. 1931), mimo mocne zacięcie satyryczne, zawiodła.

44.

Niezawsze się o tem pamięta, że nowela jest odmiennym od powieści rodzajem prozy epickiej. Ze względu na brak potocznie przyjętego określenia dla innych krótszych opowiadań, choć istnieje niesłusznie zapominana polska nazwa „powiastki", utarło się, że jako nowelę klasyfikujemy wszelki krótki utwór powieściowy. Tymczasem nowela w znaczeniu „klasycznem" jest to opowiadanie prozą, ograniczone do jakiegoś jednego ważniejszego zdarzenia życiowego lub zwrotu psychicznego, stąd wyróżniające się dążeniem do najściślejszego skupienia akcji dokoła pewnego możliwie najlepiej pogłębionego momentu. Wskutek tego nowela sposobem ekspozycji środowiska i charakterów oraz rodzajem napięcia sytuacyjnego zbliża się raczej do dramatu. Na wąskim wycinku przedstawionej rzeczywistości w najsilniejszym skrócie pokazać charakter człowieka albo konflikt życiowy oto właściwy cel noweli. Z takiego ustalenia teoretycznego jest zrozumiałe, dlaczego właśnie ten rodzaj literacki najlepiej się rozwinął u naturalistów (co bynajmniej nie wyklucza mistrzostwa nowelistycznego u pisarzy do naturalistów nienależących, ale — jak łatwo sprawdzić — bliskich im techniką swej nowelistycznej kompozycji).

Mistrzem noweli naturalistycznej okazał się PIOTR CHOYNOWSKI (* 1885) od pierwszych swych utworów, wydanych w tomie p. t. *Zdarzenie* (1911, nowe wyd. p. t. *Kij w mrowisku,* 1922). Zwłaszcza *Barowską, Sumienie, Wyznanie, Czyn* — zaliczyć należy do arcydziełek nowelistyki polskiej.

Pierwsza z wymienionych nowel: *Barowska* uwydatnia najlepiej ogólny charakter talentu Choynowskiego, który od pierwszego wystąpienia okazał się w doskonałe

dojrzałej pełni. Świetna ekspozycja wprowadza z miejsca w zgęszczoną atmosferę drobnomieszczańskiego bytu.

„Przychodzi wczoraj — czytamy — ta stara jędza Keblowa i mówi sobie niby spokojnie patrząc w herbatę:

„— Chciałabym coś paniusi powiedzieć, ale proszę pannie Wańdzi ani słóweczka“...

Już w tych kilku pierwszych wierszach noweli autor odkrywa cały klimat moralny środowiska i zapowiada sprawę Wandy, co jest osią kompozycyjną utworu. Tak samo w dalszym ciągu, ustęp za ustępem, możnaby nowelę tę poddać najdrobiazgowszemu rozbiorowi, aby się przekonać, jak w niej każdy wyraz jest naprawdę konieczny, jak niema ani jednego zwrotu, któryby się dało wykreślić, jak zarazem wyczerpujący jest ten obrazek życia, mimo największą ekonomję środków technicznych. Przyczem cały ów światek drobnoustrojów psychicznych jest najdokładniej zróżniczkowany. Każda z pokazanych osób prześwietlona jednem słowem czy gestem. Aż wreszcie przychodzi kapitalne zakończenie, gdy oto nieoczekiwanie, ale najrealniej widzimy w Barowskiej, przemęczonej codzienną harówką szarego życia, tkliwe, współczujące serce kobiece. Z poza najkonsekwentniej wytrzymanego objektywizmu w tej scenie ostatniej wyłania się też subjektywny liryzm pisarza, wprawdzie najstaranniej utajony, ale zdradzający się postawieniem mistrzowskiej pointy. Bo wyczuwa się, iż nie jest to tylko efekt, choć bezwątpienia inscenizowany ze świadomym artyzmem, lecz że właśnie ten promień ludzkiego ciepła naprawdę rozjaśnia nędzę pospolitości. W *Czynie* objawia się ów rys postawy moralnej pisarza z większą jeszcze wypukłością, ale nie ma już tam tej nieporównanej, jak tu, wymowy lapidarnego skrótu.

Siłą talentu Choynowskiego, czego świadectwem także najlepsze utwory z następnych zbiorów nowel (*Historja naiwna*, 1913; *Pokusa*, 1918), jest dar realistycznej obserwacji, podchwytującej zawsze tylko najdosadniejsze lub najcharakterystyczniejsze szczegóły, a poparty nadto nigdy niezawodzącą plastyką dramatycznego przedstawiania środowiska i osób oraz niebywale sprawną umiejętnością inscenizowania akcji.

Naturalność w sposobie wprowadzania osób na scenę działania występuje jeszcze wyraziściej w *Kuźni* (wyd. 1919), powieści historycznej z doby poprzedzającej powstanie styczniowe. Zwłaszcza operowanie przez autora postaciami historycznemi (Wielopolski, Apollo Korzeniowski, Jarosław Dąbrowski, Padlewski, Giller, Dionizy Czachowski i in.) ujawnia ogromny zmysł poczucia rzeczywistości. W powieści tej rozwinął też Choynowski najwszechstronniej zdolność przedstawiania środowiska społecznego (w mieście i na wsi), tym razem związanego z określoną chwilą przeszłości dziejowej, więc tembardziej zadziwia konkretyzacja plastycznego widzenia. Z powodu doskonałej przedmiotowości *Kuźni,* w której historja została wyzbyta z abstrakcji, Stefan Kołaczkowski nie zawahał się stwierdzić, iż jest to może najobjektywniejsza nowa powieść historyczna. W późniejszych utworach powieściowych Choynowskiego wskazać się da niemało świetnych epizodów, ale jako całość, ta pierwsza powieść autora pozostała dotąd szczytowym wyrazem talentu autora. Że Choynowski wczuwa się doskonale w atmosferę szlacheckich tradycyj i wogóle w świat polskiej przeszłości, tego dowodem również nowele historyczne z tomu: *O pięciu panach Sulerzyckich* (1928).

W twórczości powojennej (*Dom w śródmieściu*, 1923; *Młodość, miłość, awantura*, 1926; *W młodych oczach*, 1933), stał się Choynowski bodaj jedynym w dobrym stylu przedstawicielem tężyzny szlacheckiej. Tej tężyzny, która czasu ostatnich walk przejawić się znowu mogła w najlepszej swej formie na polach bitew. Jest to podstawa życiowa, odrzucająca wszelkie psychoanalityczne zawiłości. Najchętniej i najsprawniej wyraża się czynem. Bez roztrząsań ani rozważań idzie za popędem własnej natury, kierowanej jedynie wrodzonym instynktem honoru, czerpiącym soki z gruntu tradycyj narodowych i rodowych, rozwijanym w kulcie przywiązania do rodzinnego zagona. Choynowski pokazuje jednostki z tej sfery przeniesione już przeważnie na obcy im teren miasta, ale z ich psychiki wydobywa autentyczny optymizm życiowy, odporność wobec rozkładowych przeciwności losu, bohaterską wolę, przezwyciężającą przeszkody z rycerską fan-

tazją i we właściwej chwili gotową do trudów ofiarnych dla sprawy ogólnej. Z tej samej gleby wyrosła przeważna większość naszych pisarzy (aż po najskrajniejszych radykałów), ale jak rozmaicie przejawiał się w ich twórczości stosunek osobisty do szlacheckiego tradycjonalizmu najlepszym przykładem rozpiętość skali między Sienkiewiczem a Żeromskim. U Choynowskiego czynnik ten występuje wyjątkowo bezpośrednio, otwarcie i szczerze. Niema tu ani apoteozy, ani kajania się z niewyrównanych grzechów. Poprostu stwierdzona wiara w dodatniość społeczną historycznych sił narodowych, pogodna ufność w energję wciąż niespożytą i dotrzymującą kroku idącym czasom nowych trudów, zwłaszcza zaś bujny rozmach życiowy. Wystarczy porównać ostatnie powieści Choynowskiego z powieściami np. Brzozowskiego, aby stwierdzić, jak jednak niespodziewanem zjawiskiem jest ów, zdawałoby się, dogasający w naszej literaturze ton. Ale dość przypomnieć liczne nazwiska bohaterów ostatnich walk wolnościowych, żeby się przekonać, jak żywo jeszcze biją źródła szlachetnej tężyzny. Zresztą samo czytanie powieści Choynowskiego, co w danym wypadku jedynie rozstrzyga, wystarczająco przekonywa o realizmie literackiego tworzywa. *W młodych oczach* — to obraz życia polskiego w niewoli, na przełomie dwóch wieków, oglądany poprzez pryzmat charakteru, wyrabiającego się na pograniczu różnych środowisk i wpływów. Zwyciężają oczywiście, tradycje dobrej rasy. Więc choć młody Michaś znalazł się w warunkach życiowych bardzo skomplikowanych, choć zawczasu zaznał goryczy losu, przez liczne przygody i doświadczenia przechodzi z junacką swobodą, bez poważniejszych załamań lub dotkliwszych niepokojów. Nie da się upokorzyć, ale najcięższe opresje znosi z rycerskim hartem ducha. Na tle literatury współczesnej taki stosunek do życia robi wrażenie pewnej błahości. Już z powodu pierwszego tomu nowel zauważył Adam Grzymała-Siedlecki, że Choynowski posiada „lojalność względem tematu". Jestto bezwątpienia zaleta u pisarza realistycznego bardzo cenna i nawet konieczna. Nasuwa się jednak i sprawa wyboru tematu. W *Domu w śródmieściu* owa błahość wręcz nas drażniła u autora *Barow-*

skiej i *Kuźni*. *W młodych oczach* jest usprawiedliwiona osobą naratora, z rzadko dziś spotykanym wdziękiem starej gawędy opowiadającego swe przeżycia i obserwacje.

Powojenny zwrot w twórczości Choynowskiego ma uzasadnienie w realnych wartościach życiowych. Wydaje się wszakże, iż gruntowna demokratyzacja społeczeństwa, związana z przemianami ustrojowemi niwelacja ekonomiczna i idące za tem przegrupowanie wyznaczników hierarchicznych ogromnie utrudniają artystyczną objektywizację współczesności pod kątem bądź co bądź dziś już zbyt wąskim.

Innego rodzaju próbą odświeżenia stylu gawędy w powieści polskiej są niektóre utwory JERZEGO BANDROWSKIEGO (* 1833, pseud. Tersytes), starszego brata Juljusza Kadena-Bandrowskiego, z którym raz jeden zeszedł się na wspólnym terenie autobiograficznych wspomnień z „kraju lat dziecinnych", jego *Miastu mojej matki* przeciwstawiając swoją *Wieś mojej matki* (1930). Pierwszą książką Jerzego Bandrowskiego był *Romans Marty* (1909), ale talent autora nabrał mocy i rozwinął się pełniej dopiero pod wpływem przygód i przeżyć w zrewoltowanej Rosji. Rozległość zainteresowań, bystra spostrzegawczość, nieuprzedzona ciekawość świata i ujmujący styl prostej i naturalnej a zawsze zajmującej opowieści wystąpiły bardzo korzystnie w cyklu utworów o charakterze pamiętnikarskim: *Pielgrzymi* (1920), *Czerwona rakieta* (1921) i *Wściekłe psy* (1921), równocześnie w *Synie Dniepru* (1920) zaznaczył się świeży polot fantastycznej wyobraźni poszukującej jednak twardego gruntu realistycznej prawdy, a niepospolitym artyzmem wyróżniła się *Krwawa Chmura* (1920). Życie kulisów chińskich ukazał tu autor na tle rewolucji rosyjskiej. Współczuciem, z jakiem wniknął w psychikę człowieka egzotycznego, zbliżył się poniekąd do Sieroszewskiego, z którym Bandrowskiego łączy też rodzaj naturalistycznego realizmu. Doskonale w tej powieści postawił i przekonywująco pokazał rozwój duchowy przeciętnego parjasa chińskiego. Stopniowe narastanie postawy moralnej człowieka wobec popełnianych morderstw; przełom w duszy Chińczyka, porzucającego dotychczasowy cel zebrania pieniędzy na

powrót do wsi rodzinnej, bo zaciąga się dobrowolnie w szeregi rosyjskiej armji rewolucyjnej, znalazłszy w życiu żołnierskiem „możliwie idealny mechanizm życia"; marzenia o „kraju lat dziecinnych" na tle krwawych czynów wykonywanych na zimno; stoicyzm w chwili śmierci; obok tych głównych momentów — szereg drobniejszych, jak ów, gdy przygodnej kochance zamordowanego przyjaciela darowuje parę rubli, albo kiedy życiu rodzin rosyjskich przeciwstawia własną samotność, oraz wiele innych niezwykle śmiało, ale najtrafniej podchwyconych, wszystko to świadczy o niepospolitej wnikliwości psychologicznej autora, który nadto każdy fakt najplastyczniej konkretyzuje i ujmuje całość w umiejętnie opanowanej budowie powieściowej. W żadnym już z licznych swych utworów nie osiągnął Bandrowski tej, co w *Krwawej Chmurze,* rzetelności artyzmu realistycznego, a zwłaszcza równego umiaru naprawdę dobrej i wszechstronnie wykończonej kompozycji. Bo choć obdarzony nieprzeciętnym talentem, gospodaruje nim bardzo nierówno. Najczęściej doraźnie chwyta świetne nieraz pomysły i samodzielne spostrzeżenia, rzuca je na papier beztroską ręką, nie dbając o jednolite opracowanie całego utworu. Obok mistrzowskich fragmentów zdarzają się ustępy „puszczone", możliwości niewyzyskane albo urwane w połowie drogi, brak starania o artystyczne wykonanie, roztrwonione bogactwo talentu. Zdaje sobie z tego sprawę sam autor, czego wyrazem komentarz do *Zolojki* (1928), powieści z polskiego wybrzeża. „Miało to być — objaśnia Bandrowski — przeciwstawienie lądu morzu, ale mojem zdaniem niezupełnie się udało". Są jednak w tej powieści bardzo piękne rozdziały, a opis życia rybaków kaszubskich jest sumiennie wystudjowany i umiejętnie opracowany, co zapewnia *Zolojce* trwałą wartość. Albo np. powieść psychologiczno-obyczajowa: *W białem miasteczku* (1930). Charakterystyka życia prowincjonalnego, konflikty ludzkie, codzienne troski małżeńskie i rodzinne, oryginalne obrazy i typy i inne ciekawie zarysowane szczegóły z niepojętem marnotrawstwem zgubione w chybionej całości. Podobnie w *Czartach* (1931) nowy lub świeżo ujęty materjał realistyczny z wsi huculskiej i seansów spirytystycznych ginie w feljetono-

wej niedbałości kompozycyjnej. Niewątpliwa to zaleta Bandrowskiego, że nie bywa banalny, ale o włos graniczy już z tem niebezpieczeństwem np. w *Sile serca* (1922), powieści lotniczo-harcerskiej, apoteozującej uczucie, zdolne nawet do wywołania cudu. Z przytoczonych przykładów widać jasno, jak rozległa jest skala wrażliwości Bandrowskiego i jak bogate a niewyzyskane możliwości jego talentu. Nie jedyny to wypadek zaniedbanego artyzmu.

Miewał szczęśliwe chwile naturalistycznego realizmu LUDWIK ROMOCKI (* 1872), nietyle w powieściach z życia zaboru pruskiego (*Hakata,* 1911), ile w śmiałych obrazach obyczajowych (*Liść figowy,* 1912; *Mazowsze* 1913; *Ślubny welon,* 1914). Bardzo korzystnie zapowiadał się talent MACIEJA WIERZBIŃSKIEGO (1862—1933), autora subtelnych *Akwarel angielskich* (1902), oryginalnie pomyślanej i pięknie ujętej noweli psychologicznej: *Siostra Felicja* (osobno 1922, przedtem w *Bibljotece Warszawskiej,* 1908) i zajmującego romansu historycznego z czasów Stanisława Augusta: *Kniaź i księżna* (1908). Poszukiwał on motywów świeżych i niezużytych, np. *Pod Mysią Wieżą* (1911) miłość ojca do dzieci, w *Oazie miłości* (1913) gmina komunistyczna, w *Małżeństwie na próbę* (1913) dopiero znacznie później aktualne zagadnienie. *W przeklętym domu* (1908) osobiste wrażenia z więzienia pruskiego nadają utworowi wartość życiowego dokumentu. Ale gdy się autor wyspecjalizował na epika dzielnicy wielkopolskiej, pośpiech dziennikarskiej roboty, publistyczna tendencja i fatalnie zaniedbany styl pogrążyły i talent i dawne ambicje. WACŁAW GĄSIOROWSKI (* 1869, pseud. Wiesław Sclavus, J. Mieroszewicz), zanim od *Huraganu* (1902), powieści z czasów napoleońskich, trafił na swoją żyłę złota w tematach historycznych, których stał się zręcznym popularyzatorem-beletrystą, w *Pigularzu* (1900, IV wyd. 1933) z barwnym realizmem obyczajowym przedstawił zawodowy typ aptekarza. EUGENJA ŻMIJEWSKA († 1923) w pierwszych swych powieściach (*Płomyk. Z pamiętnika instytutki,* 1907; *Dola,* 1909, z przedmową Elizy Orzeszkowej; *Serduszko,* 1911), dała śmiałe i szczere studja kobiece. Dobremi zapowiedziami były *Brzydka* (1901) Michaliny

Domańskiej i *Młodość Hanny Turskiej* (1914) Czesława Halicza (pseud. Czesławy Rosenblattowej). Zresztą niejedno dałoby się jeszcze wskazać, co warte trwalszej pamięci.

Oryginalnością pomysłów psychologicznych, bystrą wnikliwością obserwacyjno-analityczną i drobiazgową rzeczowością odznaczają się powieści FERDYNANDA HOESICKA (* 1867): *Nemezis* (1913) i *Swat* (1932), zwłaszcza pierwsza z nich jest dobrze zobjektywizowaną i subtelnie ujętą historją miłosną. Szkodzi tym utworom, jak i studjom historyczno-literackim autora, nadmiar szczegółów obojętnych oraz bezbarwność potoczystego stylu. Odrębne zaciekawienie budzi zbiór nowel (ostatnio wyd. pod t. *Miłość i życie,* 1933), z różnych okresów (począwszy od roku 1889) i w rozmaitych rodzajach, od rzeczy owianych staroświeckim, lecz ujmującym wdziękiem romantycznej uczuciowości (wzruszający opis Krakowa w *Rozstaniu,* świetnie wytrzymany nastrój rodzącej się miłości w *Oświadczynach* na tle krajobrazu Ojcowa), poprzez najlepszej próby naturalizm (studjum mechanizmu zazdrości w *Opętanym,* doskonały umiar artyzmu w wyrafinowanej i śliskiej sytuacji *Przed obiadem),* aż po przedmiotowy realizm (konflikt dwojga kochanków w *Wojnie i miłości),* który w węższych ramach staje się lepiej zgęszczony. Duża kultura umysłowa i artystyczna, przyczyniająca się w znacznym stopniu do podniesienia wartości literackiej utworów Hoesicka, przemawia też z nowel ZUZANNY RABSKIEJ (* 1885, z Krausharów, pseud. Zuzanna Aleksandra). Jej niepowszednia inteligencja estetyczna wyraziła się najoryginalniej w pierwszych zbiorach *(Zanim światła pogasną,* 1909; *Dogaressa,* 1912), zawierających kilka utworów o świeżych motywach i pięknej stylizacji. Z poezyj tej autorki najlepszy cykl: *Magja książki* (1925). Jest to poezja „na zimno", ale w danym wypadku dobrze odpowiada tematowi. Zapomniano już o patrjotyczno-historycznych dramatach i poematach JADWIGI MARCINOWSKIEJ (pseud. Pereświt, osobne wyd. od 1900), ale jej powieści *(Vox clamantis,* 1914; *Anima mundi,* 1920; *Chrzciciel,* 1922), w których podejmuje tematy religijne z historycznej przeszłości chrześcijaństwa i z współ-

czesnych Indyj, mimo wady kompozycyjne, korzystnie się wyróżniają treścią kulturalną i duchowem pogłębieniem. Te same zalety, przy wyższej oryginalności artyzmu, nie pozwalają przeoczyć: *Pustki* (opowieść z życia Kartaginy dzisiejszej, 1914, osobno 1918) i *Rumaka Światowida,* dwóch powieści TADEUSZA ŻUKA-SKARSZEWSKIEGO (1858—1933), szerzej i lepiej znanego z zasług publicystycznych. Z nieobojętnych utworów powieściowych i dramatycznych MARJI RACZYŃSKIEJ największe uznanie zyskały śliczne *Listy prababki 1832—1836* (cykl nowel, 1904, II wyd. 1911). WACŁAW ROGOWICZ (* 1879), znakomity tłumacz Flauberta i innych pisarzy francuskich, głęboki znawca kultury zachodniej, po pierwszej powieści: *Zocha* (1902), dość anemicznej, dał szereg szkiców i nowel o barwnej i bujnej tematyce, rozwiniętej w oryginalnych i ciekawych pomysłach kompozycyjnych (*Mozaika Kaukaska,* 1905; *Proscenium,* 1906; *Rywalki,* 1915; *Samson,* 1923: *Dalila,* 1925, *Pokusa o zmierzchu,* 1925; *Historje do niczego niepodobne,* 1928), z mniejszem powodzeniem próbował swych sił na polu dramatu (*Alchemik miłości,* 1922 i in.), zawsze jednak zaciekawia samodzielnością twórczego umysłu i wymagającą dbałością o artyzm i czystość stylu. Przedwczesna śmierć (w katastrofie hydroplanowej pod Puckiem) przerwała rozwój wybitnie zapowiadającego się talentu JERZEGO GĄSSOWSKIEGO (1891—1921), autora *Ziarn szaleju* (1913), zbioru nowel, w których przejawił się dobry zmysł poszukiwania nowych zagadnień psychologicznych i celowego komplikowania zadań twórczych. BOLESŁAW SZCZĘSNY HERBACZEWSKI w opowieści lirycznej: *Jako bogowie* (1912) wydobył świeży urok miłości otoczonej atmosferą słonecznej pogody.

Żywym temperamentem pisarskim i bujną wyobraźnią zwracają uwagę powieści EDWARDA LIGOCKIEGO (* 1887), który jako poeta debiutował już w roku 1906. W szeroko zakrojonym cyklu powieściowym, związanym dziejami rodu Kamienieckich, podjął ambitny zamiar przedstawienia współczesnego życia Polski i Europy w różnych jego przejawach. Niestety, po najlepiej pomyślanej i najstaranniej opracowanej *Laguna Morta* (1913),

po najgłębiej odczutych i najsilniej wyrażonych epizodach wojennych w *Sambrze i Mozie* (1916), w innych licznych jego powieściach przeważa publicystyczna tendencja, zdolność tworzenia bardzo zajmującej fabuły niezawsze ma dostateczne oparcie psychologiczne i społeczne, skłonność do poruszania głębszych zagadnień rozbija się o powierzchowność kultury filozoficznej, na artyście dotkliwie się mści zawodowa łatwość feljetonisty. Nawet w najgorzej „puszczonych" utworach Ligockiego poziom intelektualny i estetyczny znacznie jednak przewyższa różne *Trędowate, Iwonki* i *Dzikuski*, których poczytność może być przedmiotem badania dla historyka obyczajów kulturalnych, ale dla krytyka literackiego musi pozostać zjawiskiem obojętnem.

45.

Nowy rodzaj humoru wprowadza do literatury polskiej KORNEL MAKUSZYŃSKI (* 1884). Humor Makuszyńskiego jest nawskróś liryczny. Bo też autor debiutował jako poeta i nie przestał być poetą. Jego twórczość ma przytem charakter wybitnie improwizatorski. Nawet pobieżnie przejrzawszy jego poezje (*Połów gwiazd*, 1907; *Narodziny serca*, 1920; *Wiersze zebrane*, 1931), spostrzega się łatwość, z jaką kształtuje się ich rym i rytm. Choćby technika była najbardziej złożona, nie odczuwa się nigdzie wysiłku. Rzecby można, że poeta wierszem „gada", bo to jego przyrodzona mowa. Poezja Makuszyńskiego wzrusza przedewszystkiem barwą uczuciową. W jego wierszach, poświęconych osobistym uniesieniom, marzeniom, wrażeniom lub wspomnieniom, wyraziły się najczyściej te same motywy psychiczne, które przybrane w maskę humoru, zjednały serca czytelników autorowi licznych nowel, powieści i feljetonów. W *Pieśni o Ojczyźnie* (1924), napisanej doskonale przyswojoną oktawą Słowackiego, zakończonej pięknym hymnem do mowy polskiej, tęsknoty wygnańca, rozpamiętywania przeszłości narodowej, troski i radości żarliwego patrjoty, mimo akcenty szczerej poezji i wzorowy kunszt strofy, nużą nieuniknionemi a zbyt częstemi potrąceniami ogranych strun oraz nadmiernemi dłużyznami obszernego poematu. Natomiast *Piosenki żołnierskie* (wyd. zbiorowe 1928, przedtem w latach 1919—1920), pisane z aktualnej potrzeby podniesienia ducha w okopach wojennych, należą do najpiękniejszych utworów tego rodzaju, bezpośredniość serdecznego wzruszenia idzie w nich o lepsze z artystyczną prostotą formy i z salwami samorodnego humoru, a swawola żołnierskiej beztroski doskonale się godzi z bohaterską wzniosłością. Temi piosenkami najlepiej i najtrwalej za-

służył poeta na państwową nagrodę literacką, przyznaną mu mniej słusznie za *Pieśń o Ojczyźnie*.

Szerokie koła czytelników zdobył Makuszyński swemi humoreskami, począwszy od *Rzeczy wesołych* (1909), *Romantycznych historyj* (1910) *i Dziwnych powieści* (1911). Rozsiał w nich autor ogromną rozmaitość komizmu, a niesłychanym polotem wyobraźni, zdolnością komponowania zajmującej bajki i zgęszczoną plastyką łatwo uchwytnego dowcipu stał się w swoim rodzaju niezrównany.

Najpełniej i najbezpośredniej wypowiedział się Makuszyński w tych swoich utworach, gdzie mógł dać całkowity upust przewalającej się pogodną a wybuchową wesołością werwie, mającej źródło w radosnej postawie autora wobec życia. Na tle polskiej rzeczywistości przedwojennej był Makuszyński poniekąd anachronizmem, ale anachronizmem takim samym, za jaki gdzieniegdzie chciano uważać *Pana Tadeusza* Mickiewicza i z powodu czego nie doceniano i dotąd niezawsze się docenia *Listy z Afryki* Sienkiewicza. U podstaw humoru Makuszyńskiego dadzą się wyśledzić wcale bliskie węzły powinowactwa duchowego ze wspomnianymi arcymistrzami naszej literatury. I zapewne dopiero przez Sienkiewicza dotarlibyśmy do pośredniego pokrewieństwa także z Dickensem, wyrażającego się przejrzyściej, w sposób jednak cokolwiek zbanalizowany, w ostatnich powieściach Makuszyńskiego (np. *Człowiek znaleziony w nocy*, 1932). Wskazówki te przytoczone są tu dlatego, aby i pod względem literackim humor Makuszyńskiego umiejscowić na właściwem tle. Jak bowiem u każdego urodzonego humorysty, a humorysta może być tylko urodzonym, ów swoisty stosunek do świata i ludzi wypływać musi wprost z własnej duszy pisarza i własnem wyrażać się słowem. Tak też było i tak jest u Makuszyńskiego, który — jeżeli popada niekiedy w manierę, czego trudno się ustrzec przy obowiązkach zawodowego feljetonisty, — to dlatego, że powtarza sam siebie.

Jako pisarz, Makuszyński stanął przed czytelnikiem odrazu gotowy. Weźmy np. (z *Listów zebranych*, 1929) jego listy z r. 1912 z Lido do Boya i porównajmy je z powojennemi listami z Sopotu lub Zakopanego, należącemi do najdowcipniejszych i najpoczytniejszych utwo-

rów autora. Rozmowa nad Lido o Angliku z Radomia żywo się przypomina w świetnie podchwyconych rozmówkach z nad Bałtyku. Jest tu już i wycieczka w stronę wydawcy, jeszcze lepiej zrobiona w liście z r. 1913 z Nicei do Sichulskiego, a najkapitalniej w *Śpiewającym djable* (1934). Jest też bajeczny obrazek kąpiących się w morzu literatów i malarzy. I są tu owe wyborne „powiedzonka" o przysłowiowej nędzy literata, który dlatego drukuje swe listy, bo nie ma na znaczki, aby przesłać je pocztą. Różnice występują w epizodach liryczno-opisowych. Najpierw słońce, księżyc i morze sprowadzały humorystę na nastrojowe manowce. Później narasta żywa uczuciowość, kiedy np. pisze o domach dla młodzieży suchotniczej w Zakopanem, albo serdeczne wzruszenie, skoro np. wspomina pobyt u Kasprowicza na Harendzie, albo mówi o ukochanym przez siebie Lwowie, że „gdyby było trzeba nietylko uruchomić teatr, ale przez noc go zbudować, rano byłby już teatr". Ton wszakże zasadniczy utworów Makuszyńskiego: humor jest w zasadzie ten sam.

Podstawową cechą humoru Makuszyńskiego jest radosna, swobodna, naturalna, niczem nieskrępowana wesołość. Gdyby nie było na to dowodów w niektórych wyjątkowych utworach autora, że nieobca mu jest aż melancholja, rzecby można, iż Makuszyński nie umie być smutnym, że nawet wówczas, gdy rozrzewnia do łez, robi to na wesoło. Często bywa on ironistą, ale właśnie jego ironja nietyle gryzie, ile rozśmiesza. Charakterystyczna jest np. w jednym z listów z podróży pochwała kraju ojczystego, pełna świetnych spostrzeżeń krytycznych, podanych jednak w taki sposób, iż skłonni jesteśmy mniemać, że autor, każąc celnikowi granicznemu dybać na przejezdnych tylko poto, aby namawiał ich do nieopuszczania polskiej ziemi, w usta jego kładzie własną swoją tęsknotę za polskim lasem i polskiem niebem. Bardzo znamiennie przejawia się postawa moralna Makuszyńskiego na tle jego feljetonów o Żydach. Ośmiesza ich i śmieje się z nich, a wszakże patrzy na nich okiem m łosnem, bo — mimo wszystko — widzi w nich poton ków Mickiewiczowskiego Jankiela. Niewyczerpanym t

matem żartów i docinków Makuszyńskiego jest kobieta. I tu znowu tak samo. Gdy np. przeprowadza bardzo złośliwe porównanie kobiety z książką, rzuca jednak „kobiecie różę i pocałunek ręką“. Stosunek Makuszyńskiego do świata i ludzi, wbrew pewnym pozorom, pełen jest żywej i głębokiej miłości, stąd właśnie wypływa owa niczem niezamącona pogoda radosnego humorysty.

Najwszechstronniej i najpełniej dojrzał i humor i talent pisarza w trzech powieściach obyczajowych: *Słońce w herbie* (pis. 1914), *Perły i wieprze* (pis. 1915) i *Po mlecznej drodze* (pis. 1916). Zwłaszcza dwie ostatnie, z niezapomnianemi postaciami Szymona Chrząszcza i malarza Szczygła, porywają czytelnika baśniową atmosferą życia, prześwietlonego najszczerszą poezją. Na odrębną uwagę zasługuje *Ballada o św. Jerzym* (z *Zabawy w szczęście,* 1912), gdzie najpiękniej wyraził się humanitarny idealizm pisarza, który powiedział kiedyś, iż „choćby świat do reszty oszalał, zawsze jeszcze rzewnie wspominać będzie owego brata, Franciszka z Assyżu, świętego poetę, co chciał cierpieniu ulżyć ludzkiemu“. Taką ulgą w ludzkiem cierpieniu są niemal wszystkie książki Makuszyńskiego.

46.

W roku 1905 Karol Frycz, Jan August Kisielewski, Witold Noskowski, Juljusz Osterwa, Teofil Trzciński i inni założyli w Krakowie pod nazwą Zielonego Balonika pierwszy w Polsce kabaret literacko - artystyczny. Poetycką duszą i główną sprężyną tej awangardy polskiej sztuki, przebojem idącej w życie, ostrym sarkazmem dowcipu lub piosenki przeciwstawiającej się zaśniedziałym obyczajom mieszczańskiego światka, poruszającej umysły i odświeżającej atmosferę kulturalną, był zrazu Jan August Kisielewski, ale rychło się wycofał, poróżniwszy się z towarzyszami o stosunek do październikowych manifestacyj warszawskich. Niebawem czołowymi pieśniarzami kabaretu w „Jamie Michalikowej" przy ulicy Florjańskiej stali się Edward Leszczyński i zwłaszcza TADEUSZ ŻELEŃSKI (*1874, pseud. BOY), młody lekarz krakowski, który w czasie kilkoletniego pobytu na studjach w Paryżu rozentuzjazmował się do kultury francuskiej, aby później być jej krzewicielem i duchowym ambasadorem na gruncie polskim. „Było coś radosnego — wspomina Boy-Żeleński ówczesne swe wrażenia z naładowanej elektrycznością „Jamy Michalikowej" — w tej maleńkiej biesiadzie wszystkich sztuk, w tem misterjum duchowej wolności, było jakieś zbawcze odprężenie dziesiątków lat zakrzepłej żałoby, frazesu, celebry, załgania. To też ten wybuch śmiechu, jaki poszedł na całą Polskę, miał energję większą, niżby pozwolił wnosić drobny krąg zdarzeń, z których się urodził. Bo oto minęło ćwierć wieku, a wciąż jeszcze zdaje się, że to ten nabój śmiechu raz po raz eksploduje. Ile i jak oddziałał na formy naszego nowego życia, nie moją rzeczą robić bilans;

może bardziej niż się niejednemu buchalterowi literatury wydaje". Ale właśnie Boy-Żeleński, który jako poeta i pisarz narodził się w Zielonym Baloniku i swoją piosenką, jakże rozpowszechnioną z jego *Słówek* (1913, ostatnie pełne wyd. 1931), stworzył nowy rodzaj polskiej poezji satyrycznej i przygotował rolę pod dzień powszedni literatury w odrodzonej Polsce, dokonał również najlepszego obrachunku tej przemiany, której Zielony Balonik był twórczym zaczynem. Obrachunkiem tym są nietylko spisane przez niego wspomnienia o Cyganerji Krakowskiej w jednej z najświetniejszych książek polskich lat ostatnich p. t. *Znasz-li ten kraj?...* (1931) i inne rozrzucone po różnych tomach jego szkiców i wrażeń, ale i wogóle aż potąd cała jego działalność literacka, fermentująca czujnym krytycyzmem, żywotną prężnością swobodnego ducha i wciąż świeżą wynalazczością kulturalnej myśli. Bo — stwierdza dziś Tymon Terlecki, młody a wybitnie zdolny krytyk lwowski, oceniający rzecz zdala od sugestyj warszawskich czy krakowskich, — „w Zielonym Baloniku zaznaczyło się najjaskrawiej przeniesienie punktu ciężkości z idei na życie, z narodu na człowieka, z metafizyki na psychologję, z heroizacji i idealizacji świata na analizę — najjaskrawiej dokonało się zejście z patetycznego koturnu na bruk zwyczajności i — do kabaretu". W tych słowach mieści się wyjaśnienie, na czem polega tajemnica magji pisarskiej Boya-Żeleńskiego, oraz dlaczego działalność jego napotyka i napotykać musi na tak zaciekłe z różnych stron ataki.

Ze *Słówek* Boya niejedno, związane z aktualnemi zdarzeniami, stało się już dokumentem minionego czasu, wymagającym komentarza, ale i najmniej dla teraźniejszego czytelnika zrozumiałe aluzje, najbardziej zwietrzałe szczegóły, nie przeszkadzają odczuwać tę odrębną atmosferę poetyckiej swawoli, pod którą niepostrzeżenie się czają najczulej wysubtelniona kultura literacka i aż wyrafinowany smak oryginalnego artyzmu, wyzwolonego z wszelkich więzów poetyckiego obyczaju, a jednak zachowującego doskonały umiar nawet w najryzykowniejszych zestawieniach i najśmielszych błyskach dowcipu. Dość przypomnieć słynną *Pieśń o mowie naszej,* aby

stwierdzić, że piosenka Boya to nietylko „łechtanie polskich śledzion“, lecz również rzetelna i wysokiej miary poezja. Gdy zaś przypadkiem natrafi się wśród *Słówek* na subjektywniej zabarwiony liryzm, jak w wierszach: *Gdy się człowiek robi starszy..., Polały się łzy me czyste, rzęsiste...*, w cyklu *Z mojego dzienniczka* i in., z pod pozornie beztrosko kreślonych rymów, z poza maski wesołka o powierzchownym nalocie cynizmu wychyla się spojrzenie melancholijnie zadumanego poety. Formalnie w poezji Boya niema żadnych nowych odkryć, lecz stare, oklepane wzory wersyfikacyjne doznały tu niespodziewanego odświeżenia. Wlano w nie nową treść, nasycono je kipiącą energją życia, okraszono krwistemi rumieńcami wstydliwie przedtem tłumionej albo obłudnie ukrywanej cielesności, wzbogacono jędrną i soczystą zaprawą dosadnego słownictwa. Była to na tle swego czasu niemała rewolucja obyczajowa, ale i nawiązanie do tradycyj najbujniejszej polskiej epoki historycznej, do Kochanowskiego i Potockiego. Nie oni byli inspiratorami, bo za przykład posłużyła nowoczesna piosenka paryska, ale osiągnięty wynik okazał się sięgnięciem do źródeł polskiego renenansu. Tem samem w gruncie rzeczy stanie się działalność Boya, jako tłumacza.

Rozpoczęła się ta praca, niebawem benedyktyńska, od *Fizjologji małżeństwa* i *Małych niedoli pożycia małżeńskiego* Balzaka, pisarza, który w Bibljotece Boya poczesne zajmie miejsce, wypełniając trzecią część ogólnej liczby dotąd zgórą setki tomów. Ale już w roku 1912 wychodzi przekład wszystkich dzieł Moliera, w 1915 — Rabelais, w 1917 — Montaigne, poczem idą w rozmaitej kolei *Dzieje Tristana i Izoldy* i *Pieśń o Rolandzie*, Villon i Verlaine, Brantôme i Racine, Descartes i Pascal, La Rochefoucauld i Chamfort, Le Sage i Marja de La Fayette, Marivaux i Laclos, Diderot i panna de Lespinasse, Crebillon-syn i Voltaire, Montesquieu, Rousseau i Beaumarchais, X. Prévost i Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand i Constant, Musset, Gautier i Murger, Mérimée i od roku 1921 dziesięć tomów Stendhala. Nie dość tego, bo co nowe wydanie, a zrazu bywały często potrzebne, przekład podlega gruntownej rewizji i nie-

raz znacznym poprawkom i zmianom. Najdokładniejszy rozbiór i najwnikliwszą ocenę tej twórczej pracy Boya-tłumacza dał Wacław Borowy w dwóch obszernych studjach, stwierdzając w sposób niezbicie udokumentowany jej wartość, zalety, mistrzostwo i oryginalność. Wykazał on m. in., że przez przekłady Boya „ujawnia swoją nową przebujną siłę i świeżość język polski". I tu więc dokonał Boy tego samego zadania, o którem w *Słówkach* i z powodu *Słówek* poeta sam się wyraził, iż gwarze ojczystej „choć jeden przysporzył klawisz". Najkapitalniejsza w swym całokształcie i w nieprzerwanej ciągłości kulturalnej, duchem najbliżej związana z odrodzeńczemi źródłami klasycznemi, najpiękniejsza z literatur zachodnio-europejskich wysiłkiem indywidualnym Boya została nam trwale przyswojona. Dopiero przyszłość znajdzie właściwą miarę, aby ocenić, ile i co wniosła Bibljoteka Boya do polskich wartości kulturalnych. Dziś już niewątpliwe, że wzbogaciła słownictwo literackie i pomnożyła nasze humanistyczne tradycje, znakomicie je rozszerzając dopełnieniem dziejowej myśli europejskiej w jej najżywotniejszych objawach. *Mózgiem i Płcią* zatytułował Boy zbiór zebranych z przedmów do przekładów swoich studjów i szkiców krytycznych, stanowiących razem jedyny w swoim rodzaju, niezrównany przewodnik po arcydziełach literatury francuskiej. W tym samym kierunku: ostrzenia mózgów i wyzwalania płci rozrośnie się krytyczna działalność Boya, wkraczając również w dziedzinę aktualnych spraw i zagadnień społecznych. Nie tu miejsce rozstrzygać o wartości i znaczeniu Boya jako reformatora kultury prawno-obyczajowej, ale sam fakt, że wystąpieniami swemi wywołał niebywałe poruszenie umysłów, musi być uznany za ogromnie dodatni. Co wszakże ciekawsze, iż nawet ci sami, co nie szczędzili pochwał tłumaczowi i literackiemu essayiście, zwrócili się przeciw krytykowi kultury społecznej, aczkolwiek całkowita treść Boya-publicysty była już jasno wyrażona w jego przekładach i studjach z literatury francuskiej.

Najsłuszniej powiedziano o Boyu, że sam jeden stanowi całą instytucję kulturalną. Innym jeszcze odrębnym

działem tej instytucji są recenzje teatralne, znane od roku 1920 w wydaniach zbiorowych pod nazwą *Flirtu z Melpomeną,* od tomu XI-go pod zmiennemi tytułami (*Okno na świat,* 1933; *Ludzie i bydlątka*). W przedmowie, poprzedzającej pierwszy zbiór tego *Flirtu,* pisał Boy-Żeleński: „Pewnego dnia zatelefonował do mnie redaktor *Czasu,* czybym, w zastępstwie nieobecnego recenzenta, nie zechciał się podjąć zdania sprawy z przedstawienia Molierowskiego *Świętoszka.* Zasiadłem tedy przygodnie w aksamitnym fotelu krytyki; nie śmiem twierdzić, iżby tą drogą wniknęło zeń we mnie owo światło, którego idąc do teatru, nie czułem w sobie jeszcze ani promyczka; ale spostrzegłem, iż teatr, oglądany pod tym kątem, z przymusem ujmowania i formułowania wrażeń, może stanowić miłą rozrywkę i zbawienną odtrutkę na miazmaty bibljotecznych pyłów, któremi oddychałem wyłącznie od lat kilku...“

Tak odniechcenia i z dnia na dzień narodził się w Boyu-Żeleńskim najświetniejszy ze współczesnych polskich krytyków teatralnych. Trzeba tu wszak stwierdzić odrazu, iż Boy-Żeleński miał już za sobą wówczas przekład wszystkich dzieł Moliera, jakim zaś był od lat najmłodszych miłośnikiem i znawcą teatru i jak doskonale był obeznany (z czytania i ze sceny) z twórczością Szekspira, Słowackiego, Fredry czy Wyspiańskiego, tego ze stanowiska krytyka teatralnego niejeden złożyć miał dowód.

Nieraz się później zdarzyło, jak choćby w polemice o interpretację Jowialskiego Fredry, że Boy-Żeleński toczył boje piórem z zawodowymi historykami literatury, aby dawszy świadectwo rozległej i na tem polu wiedzy, ukazać przedmiot od nowej strony. Niezwykle żywa i wciąż czujna intuicja krytyczna zaważyła tu zapewne tem więcej, iż choć Boy-Żeleński nie odrzuca materjału anegdotyczno-biograficznego, naodwrót, chętnie zeń korzysta dla poparcia swych wniosków, te ostatnie jednak buduje przedewszystkiem na bezpośredniem a dokładnem wnikaniu, wczuwaniu i nawet wżywaniu się w tekst utworu. Ale na tem nie poprzestaje. Odkrywczość bowiem Boya-Żeleńskiego wypływa z wybitnie nowoczesnego

stosunku do dzieła literackiego, bez względu na wiek i pochodzenie tego dzieła. Ta umiejętność aktualizowania utworów nawet z odległej przeszłości, czemu Boy-Żeleński wielokrotnie daje wyraz w przedmowach do przekładów z dawnej literatury francuskiej, tem silniej — oczywista — wystąpić musiała wobec dzieł, oglądanych na scenie, że teatr, bez względu na swój charakter realistyczny czy wizyjny, ma właśnie dawać złudę prawdy życiowej w skrócie artystycznej konstrukcji. I oba te właśnie aspekty: życia i sztuki, znalazły w Boyu-Żeleńskim, jako krytyku literackim i teatralnym, niepospolitego interpretatora, który umie je łączyć w sposób, zarazem ożywiający sztukę i wydobywający z życia sprawdziany dla konfliktów o napięciu, wznoszącem je na wyżyny sztuki. Tajemnica tej twórczej zdolności krytycznej jest tajemnicą stylu pisarskiego Boya-Żeleńskiego, tak bardzo porywającego i zniewalającego, że wielu pociągnął już za sobą naśladowców, z których wszak żaden wzorowi nie dorównał.

Skoro mowa o krytyce teatralnej, zauważyć należy, iż podobnie jak krytyka artystyczna, poniekąd zaś także krytyka literacka, jest to dziedzina, w której dyletantyzm stał się objawem chronicznym. Bo zresztą trudnoby tu ustalić jakikolwiek kanon kwalifikacyjny. Jak wogóle w literaturze. Ale jeśli w twórczości powieściowej czy poetyckiej nawet największe talenty wymagają poparcia w swym rozwoju odpowiednio zastosowanemi studjami, tembardziej w krytyce, z tą jednak różnicą, iż przygotowanie potrzebnego zasobu wiedzy i doświadczenia jest tu sprawą podstawową, skalą i zakresem znacznie przekraczającą wymagania, wystarczające np. dla historyka literatury. Zawód zaś krytyka, zwłaszcza w naszych warunkach kulturalnych, jest właściwie tylko amatorstwem. Otóż Boy-Żeleński, choć tak przygodnie stał się krytykiem, wstąpił na tę drogę, mając do niej przygotowanie wyjątkowo rozległe i wszechstronne. I to jest drugą tajemnicą jego wysokiej klasy pisarskiej.

Problemat Boya-Żeleńskiego, jako pisarza, jest skomplikowany. Nasuwające się np. łatwo spostrzeżenie, iż przez wyjątkowo bliskie i trwałe związki z francuską

kulturą literacką wniósł on do naszej literatury świetnie przyswojonego ducha tej kultury, nie wydaje się całkowicie słuszne. Literatura francuska musiała go, oczywista, pociągać, skoro się jej tak bardzo poświęcał. Ale kto wie, czy nie był to tylko przypadek, który przy innych okolicznościach mógł mu był się zdarzyć z jakąś inną literaturą o równie bogatej treści. Fakt ten zapewne zaważył na rozwoju duchowym pisarza, ale wolno się raczej dziwić, iż stosunkowo bardzo mało, i to raczej powierzchownie, na pewne zwroty stylistyczne, na niektóre właściwości składni, na wydoskonalenie wrodzonej autorowi lekkości i cietości pióra, najtrudniej zaś byłoby wykazać u Boya-Żeleńskiego wpływ tego pisarza, którego najwięcej tłumaczył, t. j. Balzaka. Odrębność zaś i samodzielność postawy intelektualnej Boya-Żeleńskiego dostrzeżemy już w *Słówkach*, choć wywodzących się od piosenkarzy paryskiego Montmartre'u, zauważymy w jego ocenach pisarzy francuskich, stwierdzimy z całą pewnością, wybierając z jego *Flirtu z Melpomeną* szereg recenzyj z utworów pisarzy polskich. Takie np. rzeczy, jak o Rostworowskim, bodaj najwnikliwsze oceny krytyczne tego dramaturga, lub o Stan. Ign. Witkiewiczu, w całości jedyne dotychczas studjum o dramatach tego pisarza, — wcale nie zdradzają jakichkolwiek wzorów francuskich. To zaś, co Boy-Żeleński pisze o Mickiewiczu czy Żmichowskiej, o Słowackim czy Fredrze, o Bałuckim czy Zapolskiej, o Wyspiańskim czy Przybyszewskim, dowodzi najjaśniej, jak pisarz ten duchowo zżyty jest z kulturą polską, jak dogłębnie przeniknięty nią, jak wszechstronnie z nią współczujący. Dałoby się nawet zaryzykować twierdzenie, że i na literaturę francuską patrzy Boy-Żeleński przez polskie okulary. Dowodem choćby dobór utworów tłumaczonych, przedewszystkiem zaś poprzedzające je przedmowy. Poprzez te polskie okulary patrzą oczy człowieka nawskróś nowoczesnego, ale nawet w swoich zapałach reformatorskich żywo przypominającego tradycje staropolskiej literatury społeczno-obyczajowej. Jest to trzecią tajemnicą stylu pisarskiego Boya-Żeleńskiego i ona to bodaj najwięcej mu jedna zwolenników, skądinąd zaś prowadzi do równie

bezkompromisowych wystąpień, jak to bywało u jego poprzedników polskich z XVI-go czy XVII-go wieku, przyczyniając mu niemniej stanowczych wrogów.

Zmiana tytułu w nowym tomie wrażeń teatralnych Boya-Żeleńskiego nie jest przypadkowa. O ile dawny tytuł: *Flirt z Melpomeną,* był podkreśleniem tej swobody, z jaką autor — niby przygodnie — podejmował swe zadanie, o tyle nowy tytuł: *Okno na życie* jest świadectwem zarówno własnej przemiany duchowej pisarza, jak i zmienionego stosunku współczesnej literatury do życia. W działalności Boya-Żeleńskiego zaznaczyło się to przedewszystkiem w znanym jego zwrocie do zadań o charakterze publicystycznym, co odcisnęło również piętno na jego recenzjach teatralnych. Mimo to, krytyczny stosunek do zagadnień teatru i literatury nic nie ucierpiał. Pogłębienie czy rozszerzenie widnokręgów życiowych nie wpłynęło wcale na zwężenie lub okrojenie wymagań artystycznych. Boy-Żeleński jest nadal, jak był od początku swej działalności krytycznej, rzecznikiem wartości kulturalnych.

Moment konfrontacji literatury i sztuki z życiem był zresztą u Boya zawsze obecny. Tylko teraz kładzie nań jakby większy nacisk. Nie potrzeba dodawać, że sprawdzian ten w zastosowaniu Boya otwiera zawsze rozległe i dalekie, nieraz zupełnie nowe widoki. Tajemnica niezwykle czujnej, żywej, twórczej myśli krytycznej polega tu nietylko na bystrej obserwacji przemian społecznych i obyczajowych, ale i zwłaszcza na obfitym a gruntownie pogłębionym zasobie wprowadzanego wciąż materjału historyczno-kulturalnego. Czyni to Boy z właściwą sobie swobodą i łatwością, więc czytelnik zgoła nie odczuwa co to za ogrom erudycji, w najlepszym oczywiście rodzaju, ukrywa się pod błyskami świetnego dowcipu i czarującej lekkości stylu. Ot, pisarz jakby sobie ucinał z nami niefrasobliwą, rozkoszną gawędę. Tymczasem, co raz on uczy nas szerzej patrzyć na świat, głębiej wnikać w człowieka, dokładniej rozumieć sztukę. Bo, stwierdzić trzeba znowu, Boy-Żeleński to przedewszystkiem moralista, w tem samem znaczeniu, jak moralistami byli nietylko określani tą nazwą pisarze XVII i XVIII wieku, ale

i wogóle co najlepsze europejskie umysły. W szczególności zaś jest Boy wyjątkowo przenikliwym, obdarzonym rzadkim talentem literackim i szerokim polotem myśli syntetycznej, równie czułym na przejawy życia i sztuki, ale przedewszystkiem i zawsze walczącym o prawa człowieka, tyleż znawcą niepospolitym dusz ludzkich, ile filozofem kultury.

47.

Neoromantyzm polski w tym najzwarciej skupionym okresie, który pod nazwą Młodej Polski ognisko swoje miał w Krakowie, kulminacyjne natężenie osiągnął w twórczości Wyspiańskiego. Spotęgowana wola mocy, prometejskie poczucie odpowiedzialności za sprawę narodową i metafizyczna walka o rząd dusz znalazły w dziełach Wyspiańskiego wcielenia szczytowe. W istocie jednak Wyspiański był oderwany od właściwego podłoża kształtujących się w tym czasie nowych warunków rzeczywistości społecznej, które zaważyły rozstrzygająco na przemianach narodowej świadomości. Bo i wogóle, zastanawiając się nad charakterem neoromantyzmu polskiego, nie należy przeoczać, że musiał się on inaczej urabiać w różnych warunkach bytu gromadnego pod trzema zaborami. Warunki te jeszcze dotąd pozostawiły swoiste piętna na psychice społeczeństwa polskiego, nawet na strukturze duchowej wybitnych przedstawicieli elity kulturalnej, u których nieraz zauważyć się dadzą wpływy środowiska i dziedzictwa ze spuścizny po minionej dobie niewoli. Tem większe musiało być ich znaczenie, gdy oddziaływały bezpośrednio, będąc nieuniknioną, choć zzewnątrz narzuconą rzeczywistością. Kraków, znajdując się w dzielnicy, korzystającej z większej swobody narodowej a nawet biorącej udział w państwowem życiu politycznem, miał jednak i pozatem stanowisko o tyle wyjątkowe, że w nim trwały najświeższe tradycje niezależności i że był on wciąż oazą, dokąd chroniono się przed prześladowaniami rosyjskiemi i pruskiemi, gdzie jawnie przeciw zaborcom manifestowano, gdzie tętno życia polskiego zasilało się tchnieniem przeszłości, ale i najsna-

dniej odprężało się, karmiło się złudzeniem wolności, leniwiało w kulcie pamiątek i patrjotycznego frazesu. Wiadomo, że właśnie twórczość Wyspiańskiego przeciwstawiała się grobom i słowu, wzywała do czynu. Było to jednak wołanie o czyn wielki, rzecby można, odświętny.

Tymczasem, pod zaborem rosyjskim dochodzą do głosu świeże siły, w których tradycyjna świadomość narodowa ściera się, przerabia i przeobraża w walce z nakazami społecznemi; w oparciu o nowy świat pracy, wrogo przeciwstawiający się kapitałowi, z natury rzeczy szukającemu porozumienia z każdym rządem państwowym; w odmiennych warunkach podziemnej akcji rewolucyjnej, przechodzącej szybko kolejne etapy, od działalności oświatowo-organizacyjnej, poprzez różne formy walki politycznej i społecznej, aż po walną próbę sił w ruchu powstańczym roku 1905-go, prowadzonym już na terenie robotniczym, gdy najtrwalsze w tej właśnie dzielnicy wspomnienia roku 63-go miały charakter wybitnie szlachecki. Nie kto inny wprawdzie, lecz znowu potomkowie szlacheccy stoją i teraz na czele i w pierwszych szeregach rewolucji robotniczej. Tak samo w literaturze najmocniejszym głosem tego pokolenia i najczulszem zwierciadłem jego świadomości narodowej i społecznej jest Żeromski, syn szlachecki. Dzielą go od Wyspiańskiego nietylko różnice indywidualnej struktury psychicznej, lecz bodaj więcej odmienne warunki, w jakich kształtowały się jego osobiste związki z życiem. Gdy więc Wyspiański zmagał się z wizją bytu narodowego o wymiarach abstrakcyjnych, Żeromski jasno widział rzeczywistość społeczną, a ze swoim *snem o szpadzie* łączył zawsze niemniej głęboko wyczuty *sen o chlebie*.

Obaj naczelni przedstawiciele Wielkopolski w literaturze neoromantycznej: Kasprowicz i Przybyszewski, uczestniczyli wprawdzie w polskim ruchu robotniczym na Górnym Śląsku, przeniósłszy się wszakże do Galicji a biorąc żywy udział w krakowskiej Młodej Polsce, stają się przedewszystkiem wyrazicielami indywidualizmu, opartego o mocne poczucie odrębności człowieka, przeciwstawiającego się gromadzie i światu, o prawa własnej duszy toczącego bój metafizyczny z Bogiem.

Rozszerzając pogląd na całość literatury polskiej z początku XX-go stulecia, łatwo zauważyć, że najbardziej w niej uderzającym objawem jest właśnie kult twórczego indywidualizmu. Hasło niezależności sztuki wytworzyło typ artysty, który poczuł się wyzwolony z więzów doktryny społecznej a wyższym ponad kategorje życia gromadnego. Ale warunki życia narodowego w niewoli nie dopuszczały do estetycznego kwietyzmu, który nie mógł być ani trwałym, ani powszechnym. Równolegle z potęgowaniem się poczucia swobody twórczej artysty występujący czynnik entuzjazmu przeciwstawia się ideologji pozytywistycznego pogodzenia z życiem nietylko pod hasłem sztuki, ale zarazem w imię walki o najszerzej pojmowaną wolność. Wytwarza się atmosfera irracjonalnego napięcia uczuciowego, w której żądza dotarcia do absolutu sprzymierza się z oczekiwaniem czegoś niesłychanego, nadzwyczajnego. „Poprzez całą Młodą Polskę — pisał Brzozowski w studjum o Żeromskim z roku 1904 — wypowiada się jedno zasadnicze dążenie: znalezienia czy też odzyskania najgłębszych źródlisk mocy duchowej, zdobycia podstaw dla życia, zdobycia świętości, w której zestrzelićby się mogły wszystkie dusze i na umiłowaniu której zawisnąć".

Na takiem podłożu duchowem, którego literatura i wogóle sztuka była tylko jednym z objawów, choć w szczególnych warunkach życia narodowego w niewoli objawem wyjątkowo doniosłym, dojrzewa też myśl społeczna o czynnej woli, świadomie organizującej swój świat drogą walki i pracy. Potrzeba ruchu moralnego przenosi się ze sfery jednostki na teren stosunku jednostki do ogółu. W polskiej literaturze znaczy się to nowym przełomem ku neorealizmowi, powstającemu po przegranej rewolucji roku 1905-go, ale powstrzymanemu czasem wielkiej wojny, aby zasilony w nabyty stąd zasób doświadczeń życiowych, w następstwie tem wszechwładniej się rozwijał. Ów przełom wyraził się najpełniej w twórczości STANISŁAWA BRZOZOWSKIEGO (1878—1911, pseud. A. Czepiel), którego *Legenda Młodej Polski,* wydana w roku 1909, stanowi datę, zamykającą polski neoromantyzm.

Postać Brzozowskiego jest najgłębiej tragiczna. Może właśnie dlatego to przesilenie moralne polskiej świadomości duchowej zaznaczyło się w jego dziełach z taką ogromną siłą. Jako dwudziestoletni student uniwersytetu warszawskiego, cieszący się dużem zaufaniem wśród kolegów, bardzo popularny i lubiany, Brzozowski wybija się odrazu ruchliwością i żywością swego niepospolitego umysłu. Wychowany jednak w najniekorzystniejszych warunkach życiowych i rodzinnych, a z natury mało odporny i łatwo podlegający nieopanowanym odruchom, nie posiadał równej swemu umysłowi siły charakteru. Samowolne użycie powierzonych mu pieniędzy stowarzyszeniowych w nagłym wypadku na potrzeby chorego ojca i nieostrożne, pod wpływem załamania psychicznego, złożenie zeznań, gdy był więziony w sprawie tajnego Towarzystwa Oświaty Ludowej, aczkolwiek zainteresowani, uznawszy okoliczności łagodzące, wybaczyli je młodemu koledze, zaciążyły na późniejszych losach Brzozowskiego z fatalistyczną mocą. Ciężko mu przyszło odpokutować za te młodzieńcze winy, gdy wywleczono je następnie i rozdmuchano, aby użyć za argument w walce politycznej przeciw niewygodnemu działaczowi. Ale oczekiwały go przejścia znacznie boleśniejsze i dotkliwsze, tembardziej, że — jak się dopiero teraz stwierdza — zupełnie niezasłużone. Oskarżono go mianowicie o szpiegostwo na rzecz rosyjskiej „Ochrany“ politycznej, sąd zaś partyjny który się zebrał na żądanie Brzozowskiego, sprawy ostatecznie nie rozstrzygnął. Aczkolwiek sprawę zawieszono z powodu braku dowodów, czyli tem samem oskarżenia nie utrzymano w mocy, tendencyjne jednak dla celów partyjnych odroczenie wyroku, którego, mimo dopominania się o to z wielu stron i opublikowania licznych dowodów, zaprzeczających możliwości tej winy Brzozowskiego, a obalających argument wiarygodności oskarżyciela, dotąd nie wydano, musiało być dla Brzozowskiego ciosem moralnym, głęboko znaczącym ślad w jego organizacji psychicznej. Żyjąc przytem pod grozą rychłej śmierci na gruźlicę płuc, na którą cierpiał od czasu więzienia w Cytadeli i z tego powodu już od roku 1898 przerywać musiał swoją pracę wyjazdami kuracyjnemi do Otwocka, Zakopanego

i Nervi a wkońcu na stałe zamieszkać we Florencji, — przez ostatnie trzy lata życia, po owej sprawie o szpiegostwo, Brzozowski oddaje się gorączkowej pracy: z wytężeniem studjuje literaturę angielską, kształci się w tym języku, aby móc bezpośrednio obcować z najtrudniejszemi dziełami poezji i filozofji, pisze i wydaje główne swe dzieła krytyczne, filozoficzne i powieściowe, wreszcie podejmuje studja do zamierzonej, ale już niewykonanej, książki o Słowackim. Umarł w 33-tym roku życia, lecz w ciągu niespełna 10-ciu lat samodzielnie przeorał i przetrawił wszystkie ważniejsze, w tem również mniej znane, dzieła literatury i filozofji polskiej, rosyjskiej, niemieckiej, francuskiej, włoskiej i angielskiej; na tej podstawie wprowadził czytelnika polskiego, najczęściej poraz pierwszy, w krąg nowoczesnej myśli i kultury europejskiej od romantyzmu do początku XX-go wieku; o każdej rzeczy, po gruntownem jej zbadaniu, miał sąd własny i przeniknięty wyjątkowem poczuciem odpowiedzialności myślowej i moralnej; w niebywale żywotny sposób zainicjował i przeprowadził dyskusję publicystyczną nad szeregiem doniosłych zagadnień kulturalnych; rozszerzył niepomiernie widnokręgi polskiej myśli krytycznej i filozoficznej; stworzył w Polsce ruch umysłowy w zamierzonym kierunku; założył podwaliny pod polską filozofję pracy; wywarł silny wpływ na współczesnych; wywiera go nadal temi kilkunastoma tomami pism, które są nietylko trwałą puścizną niepospolitego, w swoim rodzaju wręcz genjalnego umysłu, lecz mają wciąż aktualne znaczenie i zachowają je jeszcze na długo, nabrzmiałe — mówiąc słowami Marjana Zdziechowskiego — „pierwiastkiem życia, który odmładza starych a młodym podwaja siły“. Jaką zaś w tym samym czasie przebył sam drogę wewnętrznej pracy duchowej i odrodzenia moralnego, świadectwem wyznanie księdza włoskiego, który, wyspowiadawszy Brzozowskiego przed śmiercią, wyraził się do otoczenia, że umiera „święty“.

„Nikt z pisarzy naszych w ostatnich czasach — pisał Jan Sten już w roku 1905 — nie zaznaczał tak dobitnie, tak namiętnie prawie swej odpowiedzialności przed życiem, nikt silniej w walce słów nie odczuwał — walki

idei, w walce myśli — walki dusz i czynów — jak Stanisław Brzozowski".

Było to powiedziane na podstawie działalności Brzozowskiego ledwo trzyletniej, wprawdzie już po jego kampanji publicystycznej przeciw Sienkiewiczowi i Miriamowi-Przesmyckiemu, ale zanim wyszły jego główne dzieła: *Współczesna powieść polska* (1906), *Współczesna krytyka literacka w Polsce* (1907), *Kultura i życie* (1907), *Płomienie* (1908), *Legenda Młodej Polski* (1909), *Idee* (1910), *Sam wśród ludzi* (1911), oraz wydane po śmierci pisarza *Głosy wśród nocy* (1912), studja o *Stan. Wyspiańskim* (1912), *Pamiętnik* (1913) i fragment *Książki o starej kobiecie* (1914).

W czasie sądu partyjnego nad Brzozowskim, w roku 1908 napisał o nim Karol Irzykowski, że dla tych, „którzy żyją w atmosferze idei Brzozowskiego..., jego słowa przyspieszały oddech w piersiach i wydzierały z serc przysięgi tajemne". „W całej Polsce niema na razie nikogo, któryby wobec Brzozowskiego mógł zająć stanowisko szersze czy wyższe, zamiast uczyć się od niego. Przeciwnie: jego praca stała się już powoli, pocichu, ale organicznie, mocą prawdy swojej ośrodkiem pracy innych; pracujemy w jego płaszczyźnie, kontynuujemy jego problematy, używamy nawet jego zwrotów". Potem Irzykowski odszedł od Brzozowskiego, różniąc się z nim w poglądach filozoficznych, ale i w późniejszem studjum, napisanem w roku 1911, stwierdza: „Często cytowane zdanie jego, że myśl polska powinna się stać szpadą i lemieszem, przystaje bardzo dobrze zwłaszcza do działalności Brzozowskiego na polu krytyki literackiej. Może nie każde pchnięcie jego szpady było trafnie wymierzone, ale zato lemiesz jego przeorał polską duszę literacką do szczętu. Nie było sprawy literackiej, w którejby on nie zabrał głosu; nie było pisarza polskiego, którego roliby nie określił, mając zawsze na oku jego funkcję społeczną, choćby bardzo ukrytą i nieskoordynowaną z oficjalnemi objawami życia narodu".

Również wobec sądu partyjnego, Ostap Ortwin napisał o Brzozowskim, że „jego bogaty szereg dzieł wprost przełomowych stał się dla twórczości nowego pokolenia

młodej Polski momentem zwrotnym w kierunku umysłowym, punktem wyjścia dla mnóstwa niespodzianych zagadnień i zadań twórczych".

Z powodu *Legendy Młodej Polski* Bronisław Chlebowski, historyk literatury starszego pokolenia i w zasadzie innych zapatrywań, wyraził się, że „skoncentrowana w dziele Brzozowskiego suma energji duchowej, zużytej na przemyślenie, przeżycie jego rozdziałów, będących zarazem kartami duszy samego twórcy — pozwala do niego zastosować zasadę, przyjętą w ocenie zasług wojowników, spełniających w twierdzy oblężonej służbę, wymagającą ciągłych, gorączkowych, heroicznych wysiłków". „Pracą potężną myśli doszedł on do zespolenia się, zbratania, z dwoma tak pięknymi, bogatymi i podniosłymi duchami, jak Norwid i Wyspiański, a do pokrewieństwa w dążeniach, sile przekonania i wymowy, żarliwości o przyszłość narodu, z Modrzewskim, Skargą, Staszicem, Mochnackim i Szujskim". Dziejowe znaczenie *Legendy Młodej Polski* zestawia Chlebowski z pojawieniem się w roku 1785 *Uwag* Staszica, porównując nadto treść i formę obu tych dzieł, pokrewnych „bezpośredniością w udzieleniu ogółowi przeżyć i odczuć własnej duszy, gorącem umiłowaniem dobra przepojonej i tchnącej energją podniecającą do czynu".

Cytowany wyżej Marjan Zdziechowski przytacza słowa Ignacego Baranowskiego: „Odkąd czytam Brzozowskiego, narodziłem się nanowo, jestem nowym człowiekiem".

W rewizjonistycznem z roku 1918 studjum Emila Breitera o Brzozowskim czytamy: „Był czas w Polsce, kiedy książki jego stawały się osobistem przeżyciem każdego myślącego Polaka, niemal katechizmem młodego pokolenia".

Lecz w kilka lat później Stanisław Baczyński, przedstawiciel myśli krytycznej pokolenia powojennego, stwierdza znowu, że Brzozowski „poprzez zamęt przeszłości związał swoją myśl z teraźniejszością naszą, stworzył oparcie dla wszelkiej nowej pracy twórczej pokoleń idących".

Z krytycznym objektywizmem oceniając w gruntownem studjum z roku 1933 rozwój ideologji Brzozowskiego,

Bogdan Suchodolski wskazuje „prawdziwą aktualność Brzozowskiego-moralisty, który, walcząc z fetyszami myśli i wyobraźni, uczył rzetelnej postawy wobec własnych przeżyć psychicznych i przekonywał o istnieniu zasadniczego związku między etyką a myślą, sztuką i życiem codziennem“.

Wiadomo zresztą, iż w chwili obecnej zainteresowanie Brzozowskim wzrasta i rozszerza się, jego myśli, idee i sądy znajdują silny oddźwięk w powojennych pokoleniach różnych obozów, jego pisma nie straciły w naszych oczach żywych barw, świeżego blasku i tętniącego w nich nurtu duchowego. Przypomnieć warto jeszcze jedno zdanie wcześniejsze, napisane w roku 1912 przez zajmującego inne stanowisko Adama Grzymałę-Siedleckiego, który wyraził się o Brzozowskim, że „był to pośród nas, krytyków, najbogatszy dar myślenia. Jego natura oddychała myśleniem; żywiła się docieraniem do ostatecznych konkluzyj“. Dodać tu można odrazu, iż właśnie dzięki temu, że Brzozowski pisał zawsze tylko to, co sam najgłębiej przeżywał, jego dzieła zachowały niezmniejszoną siłę oddziaływania na nasze umysły. Słusznie bowiem zauważył Sten już w roku 1905, że do rozumu trafia Brzozowski — drogami serca.

Stwierdzając tę romantyczną postawę indywidualności Brzozowskiego, stajemy wobec kardynalnego zagadnienia jego twórczej myśli, której nie tylko wytyczonym celem, lecz najprawdziwszą istotą, nieuchronną potrzebą życia, nigdy nieopuszczającą troską, było poszukiwanie zdobywanego własnym trudem poglądu na świat, w którym znalazłoby się rozumem dające się ogarnąć rozwiązanie konfliktu między metafizycznym głodem odczuwanego wewnętrznie irracjonalnego dążenia do osobistej swobody a twardą koniecznością społecznego poznania, nakazującego podporządkowanie jednostki organicznym prawom gromady, niwelującym wszelkie różnice duchowe obowiązkiem pracy fizycznej, stwarzającej jedyne realne wartości w stosunku człowieka do przyrody. Zagadnienia tego Brzozowski sam dla siebie rozstrzygnąć nie zdołał. Choć wyszedłszy z socjalizmu, w uniwersalizmie katolicyzmu dostrzegał wkońcu najlepsze rozwiązanie wszyst-

kich wątpliwości, ale jasno zdając sobie z tego sprawę na drodze rozumowania, czuł nadto potrzebę potwierdzenia wewnętrznego przez poznanie religijne. Na ostatnich kartkach *Pamiętnika,* pisanego wyłącznie dla siebie, zanotował: „Każda wiara w zbawienie człowieka musi być uniwersalna. Katolicyzm jest nieuchronny. Nieuchronnym, w samej idei człowieka zakorzenionym faktem jest kościół. Człowiek jest niezrozumiałą zagadką bez kościoła. Życie ludzkie jest szyderstwem i igraszką, jeśli kościoła niema“. W jednym zaś z ostatnich swoich studjów napisał: „Religja jest płaszczyzną ostatecznego i bezpośredniego widzenia; tu trzeba patrzeć już prosto w oczy każdemu faktowi i każdej właściwości życia“. Otóż, osiągnąwszy istotnie zdolność takiej religijnej postawy wobec życia, znalazłszy w niej jedyne możliwe oparcie dla swego filozoficznego poglądu na świat, nie zdobył, przynajmniej dotąd, dopóki jeszcze mógł nam to był wyznać, owej pewności, którą daje stan łaski Boskiej. Jego wyostrzony i czujny zmysł krytyczny żądał racjonalnego przeświadczenia, choć własnym rozumem najdokładniej pojmował, że jest to już sprawa wyłącznie mistyczna. Znamienne pod tym względem są słowa ostatniego listu Brzozowskiego do Witolda Klingera, pisanego na krótko przed śmiercią: „Gdyby katolicyzm taki, jakim jest — jako nauka, moralność, system sakramentalny, pojmowanie przyrody, miejsca człowieka w bycie — nie był jednocześnie faktem nadprzyrodzonym, wymagającym żywego poczucia udziału w tym fakcie, byłbym katolikiem, gdyż rozumowo nietylko on mię zadawalnia, ale ciągnie z dniem każdym silniej: jest to jednak siła logiczna argumentów przekonywających, nie żadne osobiste działanie z mojej strony; nie umiem sobie dać rady z tym faktem... nie potrzebuję mówić, że nie stałem się wielbicielem istniejącego Kościoła... że swoboda działania, żądza prawdy i poznania nie kapitulują we mnie, lecz one właśnie i, niestety, tylko one prowadzą mię do katolicyzmu; żyję w całkowitej rozterce duchowej i nie umiem przewidzieć, dokąd mię zaprowadzi własna, moja praca... ciągle i nieustannie obraca się (we mnie) jakieś koło rozpędowe, które zamyka wszystko... w sylogizm o tym właśnie, a nie innym sensie...

pomimo wszystko jestem zimny, i mózg jest najgorętszą częścią istoty mojej... Widać już wystygło we mnie wszystko, i muszę oswoić się z dziwną i straszną rolą człowieka, „widzącego prawdę“, lecz niezdolnego przejąć się nią, by to widzenie mogło go zbawić“.

„Ojczyzna moja — czytamy w *Płomieniach* — jest wszędzie, gdzie jest myśl“. Atoli na kształtowanie się świadomości intelektualnej Brzozowskiego wpływ rozstrzygający wywarło poznanie dzieła Marxa, na którego podstawie urabia Brzozowski własny socjalistyczny pogląd na świat, przeobrażony następnie i pogłębiony pod wpływem Proudhona i zwłaszcza Sorela. Grunt przygotowała wczesna, za czasów nauki w gimnazjum niemirowskiem, lektura pisarzy rosyjskich. Pisarew zaszczepił mu postulat walki z autorytetami. Michajłowskij wyrobił w nim postawę ascetyzmu życiowego i przejął go religijnym stosunkiem do sprawy społecznej. Zwłaszcza jednak Bielinskiego wspomina później, jako najukochańszego nauczyciela swej młodości. Bielinskij oddziałał na Brzozowskiego także psychicznie, wpoił weń właściwość swoją, aby tę samą myśl wciąż czytelnikom powtarzać, podchodzić do niej z różnych stron, wskazywać ją nieustannie, potęgować w rozlicznych przenośniach, utrwalać w pamięci za pomocą aforyzmów. Myślą tą jest u Brzozowskiego socjalizm, ale pojęty jako z a k o n p r a c y.

Brzozowskiego filozofja pracy stanowi dziś najbardziej atrakcyjną siłę jego poglądów i pism. Pod tym względem Brzozowski najlepiej odpowiada obecnym prądom kulturalnym. Jest to też istonie główna idea przewodnia całej jego twórczej działalności, w której jednak daremnie byłoby szukać ustalonego systemu, ale wbrew niejakim pozorom, linja przekonań Brzozowskiego nie przedstawia poważniejszych odchyleń. Między jej punktem wyjścia a momentem, w którym urywa ją przedwczesna śmierć myśliciela, niema różnic zasadniczych, aczkolwiek zachodzą nawet znaczne zmiany w szczegółach. Nie tu miejsce na przedstawianie rozwoju ideologji Brzozowskiego. Zagadnieniem tem obszernie i sumiennie zajął się Bogdan Suchodolski w swej książce o Brzozowskim, dokąd się odsyła. Suchodolski zwrócił też uwagę na związki

ideowe Brzozowskiego z jego polskimi poprzednikami, wskazał liczny ich szereg i wyznaczył pokrewieństwa i różnice. Nas tu obchodzi najwięcej stosunek Brzozowskiego do własnego pokolenia. „Ten — reasumuje Suchodolski wyniki swego studjum — surowy sędzia grzechów Młodej Polski, jej lirycznych zakłamań, nastrojowych słabości i psychicznych łatwizn, był przecież synem swej epoki, wiernym jej zawsze wówczas, gdy nie uchylała się od obowiązku spełnienia zadań wychowawczych, jakie wykonane być powinny. I dlatego — mimo wszelkie różnice i odrębności — godził się z poezją Wyspiańskiego, będącą najgłębszym wyrazem ideowych potrzeb i dążeń pokolenia, które czuło się słabe, a pragnęło wytworzyć zahartowany typ nowoczesnego Polaka".

Brzozowski, już wcześniej przez Nowaczyńskiego nazwany „heroicznym publicystą" i „Mochnackim naszych czasów", chciał być przedewszystkiem pedagogiem społeczeństwa polskiego. On sam, gdy zetknąwszy się bliżej z literaturą angielską, znalazł w niej atmosferę indywidualnego hartu i społecznego obowiązku, jaką przez całą swoją działalność szczepił na gruncie polskim, — w wyznaniach prywatnych stwierdzał, że w jego pismach był ton kaznodziejski a nawet demagogiczny. Od tonu tego już po *Legendzie* wyzwala się. Ale mimo to, jeszcze na kilka miesięcy przed śmiercią, notuje w *Pamiętniku:* „Mój Boże, mój Boże! dlaczego nie mogę pracować jakbym mógł, bo mógłbym. Zmieniłbym c h a r a k t e r polskiej literatury na całe pokolenia i byłbym szczęśliwy, ale muszę żyć w ciągłym braku książek i dręczyć się wyrzutami sumienia, gdy się kształcę zamiast pisać".

Już w roku 1906 we *Współczesnej powieści polskiej,* w rozdziale o Bolesławie Prusie, którego przodownicze znaczenie bodaj on pierwszy należycie ocenił, pisał Brzozowski, iż mylą się „ci, którzy przypuszczają, że dość jest być zdeklasowanym szlachcicem, lub mieszczaninem, aby stać się już przez to samo powołanym przedstawicielem pracy i jej potrzeb. W ostatnich szczególnej czasach za podstawę do sądu o praktycznem stanowisku człowieka służyły wygłaszane przez niego negacje. Dość było wymyślać ugodowcom, by być patrjotą, kląć na kapita-

lizm, aby być socjalistą, kląć na księży, by być wolnomyślicielem. Jako człowiek, który tę chorobę przebył gruntownie, a nawet z entuzjazmem, mogę mówić o niej ze znajomością rzeczy. Negacja bywa bardzo dogodną formą próżniactwa. To też dobrzeby było, aby socjaliści polscy pojęli, że socjalizm jest to światopogląd praktyczny pracowników, że zrozumienie pracy, rozkochanie się w niej stanowi jego podstawę. U nas z konieczności wchodzi się w socjalizm przez politykę, nie jest to jednak naturalna droga".

Dla Brzozowskiego idea pracy była oparciem dla twórczej, pozytywnej postawy życia. Z całą stanowczością wielokrotnie w rozmaity sposób powtarzał, iż chodzi o to „nie, jak mam myśleć, ale jak mam żyć". Socjalizm był więc dla Brzozowskiego nadewszystko, jeśli nie wyłącznie, zagadnieniem moralnem. A w swem dążeniu do krańcowych konsekwencyj, Brzozowski pod pracą rozumiał tylko pracę fizyczną. „Nowy kurs demokracji — pisał w *Głosach wśród nocy* — polega na zerwaniu z założeniami intektualnemi i sentymentalnemi praw człowieka". „Pojawienie się — czytamy tamże — świadomej i dążącej do całkowitego wyzwolenia pracy klasy robotniczej jest czynnikiem, który potężnie zmienia warunki istnienia i życia, nadewszystko zaś sumiennego życia innych klas".

Taka była podstawa walki Brzozowskiego z romantyzmem i z jego odrodzeniem w Młodej Polsce, z tych samych przesłanek ideowych wyrosły jego wcześniejsze kampanje, w roku 1903 przeciwko Sienkiewiczowi, jako pisarzowi, w którego ideologji sytego mieszczaństwa widział niebezpieczeństwo, zagrażające rozleniwieniem i gnuśnością, oraz w roku 1904 przeciwko Miriamowi, w którego *Chimerze* dogłębnie zaniepokoił go program estetyzmu, jako ucieczki od twórczego życia społecznego i przed odpowiedzialnością za rzeczywistość. W *Legendzie Młodej Polski* stwierdza Brzozowski: „nie idzie mi o krytykę estetyczną, bo na tę tu nie mam miejsca, lecz o duchową strukturę". Ten czynnik walki o moralny charakter twórczości artystycznej zaprawiał wszystkie jego pisma krytyczne o literaturze polskiej ostrym tonem bojowym,

który nieraz przechodzi w krańcową bezwzględność pamfletu. Ale wtedy, gdy Brzozowski mówi o pisarzach, w których znajduje ducha pokrewnego swej własnej postawie życiowej, z płomiennym entuzjazmem kreśli swe nieraz świetne, zadziwiające wnikliwością jasnowidza, przekonywające bystrością lapidarnie sformułowanych spostrzeżeń, narzucające się sugestywnością temperamentu pisarskiego, wręcz mistrzowskie charakterystyki psychologiczno-etyczne. Miał jednak Brzozowski również ogromnie wyczulony zmysł estetyczny, który nawet w stosunku do Sienkiewicza nie pozwolił mu przeoczyć wielkiego w nim mistrza sztuki powieściowej. Rzadziej zdobywał się na objektywizm oceny, jak np. w wybornej sylwetce duchowej Zapolskiej. Gdy zaś ponosiła go idea, której ograniczonym sprawdzianem mierzył wielorakie wartości, stawał się wówczas niesprawiedliwym aż do zaślepienia. Zwłaszcza wówczas, gdy było to nieświadomym bojem wewnętrznym z samym sobą. Taki charakter ma przedewszystkiem jego kampanja przeciw romantyzmowi, przyczem nieporozumienie zostało tu nadto pogłębione przez zastosowanie doświadczeń obcych, niewspółmiernych z polskim stanem rzeczy i odrębnemi warunkami jego rzeczywistości dziejowej. Rozpęd satyrycznego krytycyzmu ustępował w Brzozowskim, gdy stawał wobec twórczości obcej, z której poznawania spowiadał się na gorąco przed czytelnikiem polkim, aby mu jaknajprędzej odkryć źródła nowych zaczynów twórczych. Obok zaś idei pracy, drugą pasją Brzozowskiego była europejskość. Czem jest się wobec świata pracy i jak się wygląda na miarę cywilizacji europejskiej, oto były sprawdziany sądów Brzozowskiego. Stosował je i do siebie. Zresztą wszystkie jego pisma były jakby pamiętnikiem nawskróś osobistym. Ten spowiedniczy charakter twórczości literackiej Brzozowskiego wiąże się najściślej z atmosferą Młodej Polski, której był on synem nieodrodnym. Fakt ów najwymowniej potwierdza własne jego wyznanie: „Literaturę polską kocham miłością śmiertelną; wierzę w jej olbrzymie zadanie, w siły, które ona jedna u nas zorganizować może“. W *Płomieniach* zaś ustami swego bohatera taki

złożył hołd językowi polskiemu: „Niechby ktokolwiekbądź i niechby cokolwiekbądź mówił, byle w naszej rozsłonecznionej, uśmiechniętej mowie“.

Tę najgorętszą miłość, piastowaną jako najtajniejsza tęsknota, Brzozowski, jednak tłumił w sobie, widząc przed sobą ważniejsze zadania. Świadomie zabijał niepospolitego twórcę, aby pełnić misję wychowawczą. Był to również rodzaj mesjanizmu, „ale — jak określił Marjan Zdziechowski — ideę mesjanizmu Brzozowski wziął realistycznie i z wyżyn romantycznego marzenia ściągnął ją na twardy grunt codziennej, twardej walki z życiem“. I dla tej potrzeby głosił też filozofję ascezy życiowej, spotęgowanej we własnem odczuciu i zahartowanej w twardej szkole osobistych doświadczeń. Z tego podłoża uczuciowego wyrasta a z ideologją świata pracy najściślej się wiąże głoszony przez Brzozowskiego obowiązek surowej moralności płciowej, co znajduje również wyraz w częstym powrocie do wątku pożycia małżeńskiego, wielostronnie przedstawionego na różnych przykładach w powieści: *Sam wśród ludzi*. Stosunek Brzozowskiego do kobiety był naogół bardzo krytyczny, gdyż w niej dostrzegał przedewszystkiem wybujałość czynnika erotycznego, aczkolwiek przedstawił też inny typ kobiety, będącej ofiarną towarzyszką i współpracownicą w walce o nowe formy życia. Na ujemny sąd o kobiecie wpłynąć u Brzozowskiego mogły wspomnienia o własnej matce, z czego zwierza się w *Pamiętniku,* choć w świetle fragmentu *Książki o starej kobiecie* sprawa ta się komplikuje. Gdy się mówi „t y l k o matka“, jak widnieje w nagłówku jednego z rozdziałów tej powieści, można to również wyrazić przez „w ł a ś n i e matka“. Opowieść zaś o tej matce, wydającej sąd nad tymi, którzy jej syna zabrali, należy do najsilniejszych ustępów w twórczości powieściowej Brzozowskiego, a stanowi jedną z najpiękniejszych kart w literaturze polskiej z doby narodowej niewoli. U Bzozowskiego zresztą zagadnienie rodziny zostało raczej pominięte. Rodziną jego ideową była ludzkość pracująca, albo ściślej Polska pracująca, gdyż według Brzozowskiego: „n a r o d y s ą j e d y n e m i o r g a n a m i d z i e j o w e g o d z i a ł a n i a p s y c h i k i i czysto ludzka, międzynarodowa płaszczy-

zna kulturalnej inteligencji jest złudzeniem". „Wierzę — pisał tamże w roku 1909 z powodu *Kryzysu w literaturze rosyjskiej* — i jestem przekonany, że Europa, ludzkość nie są czczemi słowami, lecz wierzę też, że można działać w nich i dla nich tylko przez swój naród". Tak samo pracę jednostki wiązał Brzozowski najściślej z jej środowiskiem społecznem, a psychikę człowieka — zgodnie ze swoją filozofją czynu — wywodził nie z abstrakcyjnego poznania myślowego, lecz z gruntu rzeczywistości życiowej, której warunki stanowią o racji istnienia. „Życie każdej jednostki — mówi Brzozowski — jest, niezależnie od tego, co myśli ona o niem i o samej sobie — całkiem określonym, całkiem konkretnym procesem biologiczno-ekonomicznym". Na tem tle dochodzi do zasadniczej różnicy poglądów teorjopoznawczych między Brzozowskim a Irzykowskim, krańcowo intelektualistycznym alchemikiem duszy ludzkiej. Nie przeszkadza to, że właśnie Irzykowski w książce p. t. *Czyn i słowo* dał dotąd najlepszą charakterystykę twórczości Brzozowskiego i najgruntowniejszy rozbiór krytyczny jego filozofji.

Powiedział Brzozowski o swoich książkach, że „są zawsze systematem wezwań i podniet intelektualnych: że nie mają gotowej treści i napróżnoby jej w nich szukał. Moją rzeczą jest czytelnika tak zaskoczyć, usytuować, by, jeżeli chce on zgody z sobą i życiem, musiał myśleć i znaleźć mniej więcej te myśli, o które mi chodzi". Wyjaśnienie to dowodzi czujnego autokrytycyzmu, z jakim Brzozowski umiał trafnie określić charakter własnej twórczości. Wynikał on jednak nietyle zapewne ze świadomego w tym kierunku zamiaru, ile z rodzaju pracy myślowej Brzozowskiego, którą odkrywał przed czytelnikiem w jej stawaniu się. Ale zgadza się to również z filozoficzno-etycznym poglądem Brzozowskiego na świat, z temi jego wskazaniami, aby nie zasklepiać się w złudzeniu świadomości, upraszczającej obraz rzeczywistości do formy gotowej, skończonej, lecz pojmować go wciąż w jego dramatycznem działaniu, ze stanowiska twórczego, czynnego, dynamicznego stosunku człowieka do życia. Gdy na schyłku swego krótkiego życia

zastanawiał się Brzozowski nad zamierzonemi pracami, zapisał w *Pamiętniku* rozmowę wewnętrzną z własnem sumieniem: „Dzień po dniu zbieraj fakty, ucz się tworzyć je z własnego wnętrza, rozszerzaj łączność swą i pokrewieństwo z całym pracowitym i mężnym gatunkiem. Nie dbaj, gdy cię będą posądzać, że czynisz to przez próżność, chęć popisania się nowemi nazwiskami. Miałeś tę wadę, masz ją w stopniu mniejszym. Nie jest to wada nazbyt trująca, lepiej byłoby, żeby nie była ona osłabła, jeżeli wraz z nią osłabnąć miał naiwny pociąg do zdobywania nowej wiedzy. Wola musi dźwignąć wszystko, czego już instynkt, pociąg i namiętność nie dźwigają. Nie pomoże, gdy będziesz mówił o wielkości umysłu europejskiego, musisz nakreślić jego dramat, nakreślić w stu, w ilu zdołasz, patetycznych, ale myślowo tylko — rozdziałach. Musisz pokazać całą dramatyczną nieprzewidzianość, cały polimorfizm prawdy, rozkochać w niej umysły, jak w poszukiwaniu przygód“. Już sama forma dramatyczna tego wewnętrznego z sobą dialogu jest bardzo znamienna. Świadczy ona poraz któryś, jak dla Brzozowskiego każda jego praca myślowa była dogłębnem przeżyciem moralnem. Potwierdza również, co ktoś zauważył, że pisma Brzozowskiego były publicznem trawieniem własnej jego nad sobą pracy. Cokolwiek zaś zwróciło uwagę jego myśli, musiał to poznać i zbadać najdokładniej. Chłonność Brzozowskiego, jako czytelnika, była fenomenalna, tembardziej, jeśli się zważy, że to jego czytanie łączyło się zawsze z wytężonym trudem własnej pracy myślowej. Należałoby pod tym względem zbadać źródłowo stosunek Brzozowskiego do literatury angielskiej w ostatnich latach jego życia. Dałoby to rzeczowy materjał do oceny mechanizmu świadomości krytycznej i myśli twórczej Brzozowskiego. Wiadomo zresztą, że nie cierpiał on na brak wyobraźni, że umiał wywoływać i plastycznie obrazować swoje wizje rzeczywistości, ale nad tę pracę artysty wyżej stawiał swoją niemniej twórczą pracę poznania krytycznego, czerpiącego podniety z konkretnych dokumentów myśli europejskiej. Jego temperament liryczny wyraził się nawet formą wierszową niektórych

partyj jego studjów i powieści, a w rzeczy o Dostojewskim całością ujętą w ramy poematu, co bynajmniej zresztą nie okazało się pomyślnem rozwiązaniem zagadnienia ekspresji, ale widocznie było istotną potrzebą autora. W późniejszych swych dziełach Brzozowski wypowiada się już wyłącznie prozą. Liryzm zaś jego znajduje ujście nie w powieściach, które są właściwie udialogowanemi traktatami na temat zajmujących go zagadnień, a formę dialogu wprowadził już przedtem w szkicach o filozofji i o Nietzschem, — lecz najbezpośredniej wyraża się w niektórych studjach krytycznych. Najpiękniej, być może w studjum o Lambie. „W przededniu — świadczy Ostap Ortwin — nowej, drugiej z rzędu operacji, już z widmem przedwczesnej śmierci na oczach, kończy studjum o Lambie, arcydzieło intuicji i subtelności krytycznej, najwiotszą, najstrzelistszą ze wszystkich, jakie kiedykolwiek wysnuł, tkaninę myśli muślinowo zwiewnych, pierzchliwych, wymykających się i nieuchwytnych, tających mnóstwo niesamowitych przemilczeń, przędziwo kontemplacji duszoznawczej, uwite z obłocznie bezcielesnych przeczuć, najmisterniejsze, najkruchsze może, najbardziej uduchowione i z ciężaru gatunkowego wyzwolone studjum literackie, jakie wogóle literatura polska posiada“. Obok rozdziału o matce Marcie Zajączkowskiej z *Książki o starej kobiecie*, studjum o Lambie należy bezwątpienia do artystycznie najpiękniejszych utworów Brzozowskiego. Rzadko już gdzieindziej był on do tego stopnia i tylko artystą.

Chociaż Brzozowski używał rozmaitych form literackich, aby ująć w nich swój dramat myślowy, między utworami jego trudno byłoby przeciągnąć wyraźne granice, są one wszystkie i zawsze wyrazem jego osobistej treści duchowej, dla której forma była tylko przypadkiem, dobieranym dowolnie, co się potwierdza i przechodzeniem od jednej formy do drugiej w tym samym utworze. Bo dla niego twórczość literacka była terenem walki o ideały życiowe i pracy nad ich realizacją. Ale mimo konkretny stosunek do zagadnień rzeczywistości, na tem właśnie polu nieraz brał w nim górę poeta. Trudno nie zauważyć, że cały Brzozowskiego sprawdzian Polski pra-

cującej, tak jak on go ujmował, był właściwie oderwanym od realnego podłoża faktów, wyimaginowanym przez tęsknotę jego wyobraźni myślowej, abstrakcyjnie wybudowanym mitem. Nie konkretnym obrazem życia, lecz marzeniem poety. I on sam zdawał sobie chyba z tego sprawę, gdy mówił: „Cała siła moja jest w szczerości dążenia“. Jego myśl, człowieka chorego i zmuszonego do pobytu poza krajem własnym, przepojona bezustanną troską o sprawy narodowej rzeczywistości, zmagająca się z pętami niewoli, której jakże boleśnie sam zaznał, dogłębnie osamotniona i bez sprzymierzeńców, — rzutowała śmiało w przyszłość, tworzyła nowe fakty, wyprzedzała życie, które pod niejednym względem miało później stwierdzić prawdę swego proroka. Główną wszakże zasługą Brzozowskiego, co i nadal zapewnia trwałą wartość jego dziełom, jest ów wysokogórski klimat duchowy, w którym płuca nasze zmuszone są do głębokiego oddechu, orzeźwiającego cały organizm, lecz i zniewalającego do dalszej świadomej i wytężonej w tym kierunku pracy. Jest to zaiste cudowne zdarzenie, iż ten schorowany fizycznie i gnębiony moralnie człowiek stał się mocarzem ducha, zapładniającym swemi dziełami życiodajne siły narodowego zdrowia. Napisał Brzozowski w *Płomieniach:* „Człowiek myśli nie tylko głową, ale i całem ciałem. Plecy chore nie wyprostowujące się przez całe życie, nogi, które powykrzywiały się pod brzemieniem ciężarów, ręce pełne odcisków stwarzają także własny swój światopogląd“. Własna twórczość Brzozowskiego jest jednak zaprzeczeniem tego skądinąd prawdziwego uogólnienia, podyktowanego przez materjalizm ekonomiczny, który — jak się i tym razem okazuje — zostaje podważony w swych pozornie żelaznych prawach wszędzie tam, gdzie siła ducha przezwycięża słabość ciała. W tym punkcie ujawnia się też najoczywiściej kruchość fundamentów logicznych myśli filozoficznej Brzozowskiego. Lecz w myśli jego nie ta jedna jest sprzeczność, a jej doniosłość nie polega bynajmniej na argumentach, lecz na otaczającej ją i promieniującej z niej atmosferze moralnej. Z wystawionych na scenie dwóch wczesnych dramatów Brzozowskiego *Milczenie* jest tra-

gedją apostoła prawdy, w *Mocarzu* zaś kulminacyjnym momentem są słowa bohatera: „Jest we mnie coś, co domaga się czystości, usprawiedliwienia. Usprawiedliwienia!" Jan August Kisielewski w recenzji z tego dramatu zauważył, że ów człowiek „ponad wszystko, ponad władzę, działanie, ponad swoją sprawę, ukochał czystość swoją, za którą tęskni i bez której nie umie żyć. Już nie ludzkim dramatem, lecz nadludzką tragedją jest dla niego niepewność czystości jego idei, jego żądzy, treści, jego istnienia, a tem mniej środków do nich prowadzących". Z tej właśnie idei czystości moralnej uczynił Brzozowski oś swego życia, na którego progu przeszedł przez podwójne załamanie. Te winy nieopatrznej i niedoświadczonej młodości okupił potem wielokrotnie. Jeśli one w czemkolwiek wpłynęły na dalszą drogę twórczą Brzozowskiego, stały się zaczynem świętości, do której wzniósł się on wytężoną pracą umysłową swego fenomenalnie żywotnego ducha. Oto znowu sprzeczność życiowa u tego ideologa pracy fizycznej. Sprzeczność ta sama, co i poprzednia. I tym razem wypływa ona z materjalizmu ekonomicznego, pojmowanego w wąskich ramach jednostronnej doktryny, zbudowanej z materjału ograniczonego świata zjawisk. Brzozowski nie zdążył przezwyciężyć sugestji marxizmu, choć już wprowadził do niego daleko posunięte poprawki, a nawet wyraźnie przechylał się do katolicyzmu, lecz również zracjonalizowanego jako doktryna. Swojej filozofji p r a c y nie zdołał przerobić w filozofję c z y n u, ale sam postulat mocno ugruntował w świadomości myślącej Polski, dla której dzieła jego i pod tym względem miały i mają nadal nieocenione znaczenie wychowawcze. Czem Witkiewicz był dla Młodej Polski w jej zaraniu, tem u jej schyłku stał się Brzozowski. Ze struktury psychicznej Brzozowski jednak najwięcej przypomina Staszica, do którego zbliża się też w swej idei pracy i w poglądach na społeczne metody wychowawcze, ale przedewszystkiem postawą kaznodziejską, której do końca nie zatracił, sposobem i śmiałością rozumowania, bezwzględnością sądów, temperamentem pisarskim i zwłaszcza dogłębnem poczuciem osobistej odpowiedzialności moralnej. Mentorstwo krytyczne, które

Żeromski Brzozowskiemu zarzucał, w takiej właśnie organizacji psychicznej miało swe źródło, ale wiadomo, że natura Brzozowskiego, jak i Staszica, była bardzo bogata i obejmowała rozliczne możliwości.

Jeśli *Legenda Młodej Polski,* mimo swe znakomite z różnych powodów fragmenty i mimo wysokość ogólnego napięcia uczuciowego, w całości zadowala nas mniej, niż inne Brzozowskiego dzieła krytyczne, z których zwłaszcza *Współczesna powieść polska* i *Głosy wśród nocy* wysuwają się na miejsca naczelne, a jedne z nielicznych tego znaczenia w literaturze polskiej, — jeśli nadto *Legenda Młodej Polski,* jako akt oskarżenia jest w znacznej części chybiona, a jej uporczywy ton kaznodziejski tylko maskował wewnętrzną rozterkę duchową autora, — w obu ukończonych powieściach Brzozowskiego spotykamy niemniejszy chaos sprzeczności, a jednak są to również dzieła fenomenalnego talentu i niepospolitej wartości. Ze stanowiska oceny estetycznej zarówno *Płomienie* jak *Sam wśród ludzi* są to hybrydy, przepełnione dialogowanemi traktatami filozoficznemi, socjologicznemi, historjozoficznemi, politycznemi i etycznemi, ale i te traktaty są nagół świetnie zainscenizowanemi dramatami myślowemi. W pierwszej z tych powieści przedstawił Brzozowski na historycznem tle „Narodnej Woli" losy jednostki wynaradawiającej się, bo spragnionej czynu, a nie znajdującej pola w warunkach życiowych własnego narodu, pogrążonego w apatji niewoli. W drugiej powieści odtworzył chaos świata romantycznego, narastanie psychiczne świadomości człowieka i kontrasty środowisk narodowych. W tych ramach dał szereg mistrzowskich przekrojów duszy indywidualnej i zbiorowej, rozwinął ogromne bogactwo charakterystyk ludzkich, tętniących krwistą prawdą życia, ze zdumiewającą plastyką pokazał realne obrazy świata, używając najrozmaitszych środków opisowych, a wykazując niezwykły dar spostrzegawczości i niemniejszą wnikliwość intuicji. Wszystkie zaś swe postaci powieściowe, a jest ich mnóstwo, zróżniczkował w ich rozmaitej odrębności wyjątkowo całkowicie. Nietylko pod względem wyglądu, charakterów, organizacji psychicznej, kolei życia, załamań i konfliktów, środowiska i tradycyj,

ale i zwłaszcza jako typowych przedstawicieli określonych poglądów na świat. Co zaś szczególnie a w związku z własną postawą życiową Brzozowskiego niespodziewanie uderza, to głęboki sposób ujmowania wzajemnych stosunków dwóch płci, jako doniosłego czynnika w kształtowaniu się losów i struktury duchowej człowieka. Na miejsce wszakże główne w obu powieściach wysuwa się zagadnienie duszy bohaterskiej. Ono to stanowi oś środkową, skupiającą rozstrzelone i rozbieżne, powikłane i fragmentarycznie rozluźnione wiązadła budowy powieściowej, której spójnią równorzędną jest wspólność tła dziejowego, ogarniającego jednak wielorakie środowiska bytowania społecznego. W *Samym wśród ludzi* jedną z postaci epizodycznych, ale odmalowaną z niezwykłą pasją, jest filozof niemiecki Truth, uosabiający Hegla. O tych rozdziałach „niemieckich" powieści zauważył Adam Grzymała-Siedlecki, że „mają w sobie gest pistoletu celującego w przeciwnika, są bez wstępu, raptowne, jak zrzut od skroni do ramienia, całe wpatrzone w objekt celu, nielitosne i mierzące w serce germanizmu: w oschły sentymentalizm". Dodać tu wszakże trzeba, że rozdziały te są świadomie przez Brzozowskiego zorganizowaną w formie powieściowej satyryczną krytyką heglizmu. Sposób zaś, w jaki Brzozowski dramatyzuje filozoficzną treść swej powieści, jest bodaj najlepszym sprawdzianem jego artyzmu. Nietylko z tego powodu i nietylko ze względu na znakomicie wcieloną postać jezuityzmu w Giavie, jakże świetnym do pary z Naphtą, nasuwa się smutna refleksja, że nie pamiętało się bodaj wcale o tej powieści Brzozowskiego, gdy wiele i szeroko pisano o *Górze Czarodziejskiej* Tomasza Manna, której temat właśnie zasługiwałby poniekąd na konfrontację z dużo wcześniejszym utworem pisarza polskiego.

Zanim stan zdrowia ograniczył teren jego działalności, był też Brzozowski bardzo wybitnym prelegentem, co zwłaszcza w latach 1905—1906 przyczyniło mu nowego rozgłosu, a pośrednio wywołało ze strony przeciwników politycznych poruszenie w walce z wzrastającą popularnością Brzozowskiego jego grzechów młodości. Prelegenta charakteryzuje Zygmunt L. Zaleski: „Mówił

cicho, chociaż słowu jego nie brakło akcentów muzycznych. Jednak słuchający stawał się wobec Brzozowskiego nietyle słuchaczem, ile świadkiem myślenia mówcy: proces myślenia rozwijał się i przesuwał przed oczyma audytorjum. Przemówienia Brzozowskiego były porywającemi dialogami człowieka z głębią-tajemnicą, czy może z niewiarą własną. To też mówca nie patrzał na słuchacza, nie podnosił oczu: — mówił do siebie i w siebie przedewszystkiem. Zaś audytorjum słyszało jedną, bohaterską tego dialogu połowę — druga głuchła na dnie duszy mówiącego". Z pewnemi zastrzeżeniami charakterystykę tę rozszerzyć można na całą działalność publiczną Brzozowskiego. Ten ostatni wielki romantyk pokolenia przedwojennego, pozostający w ciągłej ze sobą walce wewnętrznej, w swej twórczej postawie życiowej świadomie sięgający po rząd dusz, obdarzony bardzo rozległą skalą wrażliwości artystycznej i niezmiernie czujnym krytycyzmem myśli filozoficznej, dla którego sztuka była nieodzowna jako teren najgłębszych przeżyć moralnych, a który własne życie uczynił świadomie polem doskonalenia wewnętrznego, drogą do poczucia bezwzględnej odpowiedzialności wobec siebie i świata, — był w polskiej kulturze duchowej zjawiskiem przełomowem. W nim się świetnie zakończył i dopełnił neoromantyzm polski. Od niego rozpoczyna się nowa epoka polskiej świadomości kulturalnej. I jeśli Wyspiańskiego nazwano poetą państwowości polskiej, Brzozowskiemu przysługuje miano poety polskiego ducha obywatelskiego.

W dziejach literatury polskiej Brzozowski zajmuje nadto odrębne a wyjątkowo doniosłe znaczenie jako teoretyk krytyki. Jego stanowisko streszcza się w zdaniu, że „krytyk musi być najgłębszą i najsubtelniejszą świadomością danej epoki". „Krytyk — objaśnia dalej w dziełku o *Współczesnej krytyce literackiej w Polsce* — musi być przedewszystkiem kimś, musi do czegoś dążyć, czegoś pragnąć, musi czuć się siłą oddziałującą na świat ducha ludzkiego, pragnącą mu nadać pewien kierunek. Pierwszem pytaniem, z jakiem należy zwrócić się do krytyka jest: kim jesteś, czego chcesz, jaki kierunek pragniesz nadać światu? Jeżeli zaś uznaje on jedynie swą

próżniaczą ciekawość, swe rozproszone i szukające rozrywki gnuśne zwątpienie, jeżeli słowo ludzkość jest dla niego pustym dźwiękiem, jeżeli ze sztuką i krytyką łączy go tylko nuda i czczość życia, jakie wiedzie, jeżeli do dzieł genjusza przystępuje nie z miłością lub nienawiścią, lecz z chłodnym uśmiechem lustrującego swój harem duchowy enucha, wtedy bez litości, bez skrupułu wygnać go należy z obrębu, w którym tylko miłość i nienawiść, tylko wiara i wola mają prawo głosu. Kto nie wierzy w ludzkość, niech milczy". „Od szeregu lat — pisał w roku 1910 w *Głosach wśród nocy* — twierdzę, że krytyka nie jest nauką, polega bowiem na innem ustosunkowaniu doświadczeń osobistych i metod społecznych, niż to ma miejsce w nauce, że tu zawsze osobiste doświadczenie będzie rozstrzygające..." „Najgłębszą rzeczywistością jest dla człowieka zawsze konkretne ludzkie życie: wszystkie ogólne perspektywy, głębsze światy trzymają się zawsze na takiem życiu i mają znaczenie o tyle tylko, o ile życie takie konkretne, więc całkowicie określone w swej treści, nadaje im je, t. j. o tyle tylko, o ile są takiemu życiu potrzebne". „Krytyk nie powinien nigdy pisać teodycei. Powinien kochać właśnie dramatyczność życia, w którem nie można kochać ani nienawidzieć, ani zachwycać się, ani potępiać, nie narażając się na niebezpieczeństwa wewnętrzne. Powinien walczyć z tak łatwo powstającem w tego właśnie rodzaju naturach ciążeniem do życia bez konfliktu, do życia, w którem jego ja nie potrzebowałoby walczyć, czuć nieustannego przymusu i rozdarcia. Krytyk jest istotą uprzywilejowaną. Ma przed sobą życie, które dla nowoczesnego człowieka powinno być tem wszystkiem, czem były rycerskie poszukiwania przygód, wyprawy szalonych żeglarzów na nieznane morza. Ale właśnie dlatego też i on powinien wiedzieć, że sam sobie jako instynkt, odwaga, wola jest nieustannie potrzebny. Musi on przejść szkołę, która wytworzyłaby w nim zdolność widzenia cudzych widnokręgów, nie zabijania, nie kaleczenia żadnej postaci twórczości. Powinien mieć szeroko otwarte oczy dziecka, franciszkańskiego żebraka i piraty; jednocześnie nigdy nie powinien zrastać się ze swem metodologicz-

nem niezaangażowaniem". „Wszystko, co może stać się motywem działania i wszystko, co jest w tem działaniu widnokręgiem — należy dla krytyka do natury ludzkiej, nie wyklucza on niczego i jest kartografem dziwnych podróży". „Ale — pisał wcześniej, w szkicu z roku 1904 o Żeromskim — marzę o innej krytyce. O krytyce, którąby potęgowała niebezpieczeństwa wielkości, która miałaby w państwie ducha moc ściągania gromów, którąby radliła dusze dla siewu błyskawic, którąby była przygotowaniem cudu, twórczem oczekiwaniem, pogłębieniem tęsknot i łaknienia, skupieniem dążeń i myśli, tak, by grom gdy spadnie najwięcej dusz przekrysztalił. Krytyka winna budzić w duszach żądzę twórczych niebezpieczeństw, winna skupiać tam, gdzie niebezpieczeństwa te są największe, winna otwierać dusze i czynić je dostępnemi płodnym błyskawicom".

Ten właśnie wcześniej w romantycznym stylu sformułowany program wypełniał Brzozowski w swej działalności krytycznej. Należał do tego rzadkiego typu krytyka, który jest najistotniej twórczy. Pociągało to za sobą liczne niesprawiedliwości, ale i stanowi o jego sile heroicznej.

48.

Równocześnie z Brzozowskim, jako rewizjonista-likwidator Młodej Polski występuje KAROL IRZYKOWSKI (* 1873). Gdy jednak Brzozowski wszystkiemi swemi korzeniami był wrośnięty w grunt Młodej Polski a charakterem i temperamentem organizacji psychicznej najwyraźniej ciążył do neoromantyzmu, gdy więc jego bój z Młodą Polską był najkrwawszą a w ostatecznym obrachunku nierozegraną walką wewnętrzną, Irzykowski stał się przeciwnikiem Młodej Polski z najistotniejszych, wrodzonych skłonności swej krańcowo intelektualnej postawy życiowej.

W literaturze polskiej i powszechnej przedstawia Irzykowski wyjątkowy w swej zaciekłości typ pasjonata. Jego pasją jest szczerość, posunięta do ostateczności. Irzykowski nie zadawala się samem przekonaniem, lecz poddaje je zawsze wszechstronnemu i drobiazgowemu badaniu pod mikroskopem analizy logicznej. Nie zależy mu na stwierdzeniu samego faktu, lecz na ustaleniu, jaka jest jego o tym fakcie świadomość. Aby zaś dotrzeć do dna swej własnej istoty, używa najrozmaitszych podejść i wybiegów. Fanatyk rozumu, jest też Irzykowski zdecydowanym wrogiem szablonu. Dążenie do oryginalności jest jego drugą namiętnością, działającą również na terenie własnej myśli. Otaczająca rzeczywistość jest mu naogół obojętna. Obchodzi go tylko wewnętrzna prawda człowieka, której szuka na drodze odkryć psychologicznych, służących mu jako materjał do przerabiania go we własnej świadomości. Konkretyzując swą myśl w dociekaniach psychologicznych, unika w ten sposób abstrakcjonizmu. Wróg przemilczeń, pozorów i kompromisów, najchętniej wprowadza nas bezpośrednio do własnego warsztatu twórczej myśli, odkrywając nawet

jego zaułki i zakamarki. Na takiem postawieniu zagadnienia literackiego oparta jest cała struktura kompozycyjna i analityczno-psychologiczna powieści Irzykowskiego p. t. *Pałuba* (1903). Lecz i kiedyindziej, także w pismach krytycznych, komentarz osobisty bywa u Irzykowskiego bardzo częstym środkiem technicznym.

Autorskie komentarze niezawsze są miarodajne. Bywają nawet wręcz mylne. Twórca jest też najmniej kompetentnym krytykiem własnego dzieła. Ale i w krytyce obcych utworów omyłki zdarzają się aż nazbyt często. Są to pewniki, których udowadniać nie trzeba, zwłaszcza że względność poznania jest dziś powszechnie przyjętym truizmem. W twórczości Irzykowskiego krańcowe objawy takich sprzeczności czy nieporozumień występują nieraz w sposób bardzo jaskrawy, nie obniżając przez to bynajmniej, owszem, nawet wzmacniając pozycję tej wybitnie samodzielnej a wyjątkowo niezależnej indywidualności umysłowej.

Około roku 1907, Irzykowski, będąc wówczas nietyle już znanym, ile raczej okrzyczanym autorem wydanej przed paru laty *Pałuby*, puszcza w świat niemal równocześnie trzy książki: znakomite studjum krytyczne o *Fryderyku Hebblu jako poecie konieczności*, który jest jedynym naprawdę i głęboko umiłowanym pisarzem autora, oraz dwa tomy utworów przeważnie dawniejszych, sięgających aż roku 1893, p. t. *Nowele* (z tych niektóre wejdą do nowego zbioru z r. 1922 p. t. *Z pod ciemnej gwiazdy*) i *Wiersze i dramaty*. Zestawione daty bibljograficzne są naocznem uprzytomnieniem, że mamy tu do czynienia z pisarzem, którego lwi pazur objawił się już w pełnej okazałości. Jednakże ten sam pisarz z całą świadomością, co ponad wszelką wątpliwość stwierdza zamieszczony na końcu tomu komentarz autorski, że nie są to parodje ani próby szantażowania czytelnika, drukuje wiersze, żywo przypominające osławionego rymokletę Sotera Rozbickiego. Aby nie być gołosłownym, oto próbki:

Pastuch pastuszce zagrał na fujarce,
I w zboża wabi ją łany,
Widziałem u nich wiadome poznaki —
Proceder powszechnie znany.

Erotyków w tym rodzaju wybraćby można z *Wierszy* Irzykowskiego dość sporą porcję. Są to igraszki, ale wydrukowane z poważnym zamiarem, więc ze stanowiska oceny artystycznej wręcz kompromitujące. Mają one jednak nieobojętne dla nas znaczenie, jako dokument. Te prymitywy erotycznego naturalizmu, których odpowiedniki łatwo odnaleźć w niektórych partjach *Pałuby*, zdradzają uczuciową oschłość autora. W ich perspektywie zrozumiałą staje się bezwzględność niektórych ostrych uwag o Irzykowskim, zanotowanych przez Brzozowskiego w pisanym na własny użytek *Pamiętniku*.

Bodaj jeszcze wymowniejszy w swojej artystycznie naiwnej niezaradności, ale tematycznie niemniej ciekawy jest wiersz Irzykowskiego p. t. *Być czy nie być?* — bliżej związany z intelektualistycznym charakterem postawy twórczej autora:

A więc myślenia otworzyłem kurki,
Prawie nie jestem i znikają chmurki
Na horyzoncie.

I różne hece, które są na świecie,
I wiele osób, które tam znajdziecie,
Jak małe lalki spieszą, i wycinki
Z życia dostały skądś małe nożynki,
I rozmaite strzępy, fatałaszki
Po niewidzialnych ścieżkach, dla igraszki,
Jadą do głowy mej na rendez-vous,
Niby do Mekki, zbudowanej z snu.

A przecież jest to tylko sobie głowa,
Pokryta skórą; skóra czaszkę chowa,
Z wierzchu zaś czarną czupryną porasta,
Wewnątrz tej czaszki jest coś na kształt ciasta
I mózgiem zowią to anatomowie,
I opisują jak klatkę na duszę,
Że coś takiego jest i w mojej głowie,
Przez analogję tylko wierzyć muszę

Z późniejszych wierszy Irzykowskiego znane mi jest tylko kilka, drukowanych w roku 1918 równolegle w krakowskich *Maskach* i warszawskiej *Myśli Polskiej*. Jako poezja, niewiele lepsze.

Trzeba jednak przytoczyć kilka wybranych zdań z komentarza autorskiego do tej poezji: „Wrażenia estetyczne są swobodnie obranym przymusem“. „Uważam li-

rykę za instrument zbyt delikatny, by mogła wypowiadać myśli". „Liryka jest wiekiem dziecięcym zdarzeń duchowych, jak ich wiekiem dojrzałym jest myśl". „Liryk wobec każdego nowego zjawiska, które go uderzy, powinien być bezradnym i zaczynać od punktu zero". „F o r m y", pojętej w tem znaczeniu, jak się to dziś u nas dzieje, nikt mi nie zarzuci".

Gdyby z powodu bodaj jednego wiersza lirycznego, napisanego choć dla eksperymentu, ów zarzut f o r m y, przed którym Irzykowski zawczasu się broni, można było podnieść, nie narzucałoby się podejrzenie, że taki program infantylizmu poetyckiego, realizowany zresztą i w dadaizmie, jest tylko uprawnieniem dla własnej nieudolności. Nasuwa się tu uwaga, że zachwyt dziecka czy barbarzyńcy a zachwyt dziecinny czy barbarzyński jest to zupełnie co innego. Nikomu to wszakże nie uwłacza, że jest marnym poetą. Można być wielkim pisarzem, nie umiejąc sklecić byle poprawnego wiersza. Do wyjątków należą pisarze zarówno tędzy w poezji i prozie, jak Słowacki, albo wśród współczesnych Wierzyński czy Iwaszkiewicz. Częściej się zdarza, że nawet wielcy na innych polach pisarze bywają kiepskimi poetami. Przykłady wskazać można bardzo rozmaite, od daremnych, lecz nieogłaszanych, prób wierszowych Sienkiewicza i zwłaszcza Reymonta, poprzez takie rozlewne liryzmy, jak u Brzozowskiego, który nawet cały swój szkic impresjonistyczny o Dostojewskim spaskudził lichą formą wierszową, aż po liczne poezje Krasińskiego, w znacznej części jakże nieudolne, czy po *Zygzaki* Rostworowskiego, jakże niewspółmierne z jego wielkością w twórczości dramatycznej. Ale wypadek Irzykowskiego jest w swej krańcowości bardzo wyjątkowy.

Wiersze Irzykowskiego wraz z dodanym do nich komentarzem autorskim rzucają jednak ciekawe światło boczne na ogólną charakterystykę twórczej indywidualności pisarza. Występuje w nich niespodziewanie jakby niedorozwój zmysłu estetycznego. Otóż i kiedyindziej nasuwają się liczne zastrzeżenia, zwłaszcza wtedy, gdy Irzykowski wkracza na teren wyobraźni artystycznej. Podniesione przez niego powiązanie genetyczne metafory po-

etyckiej ze zwykłym dowcipem, aczkolwiek otwiera rozległe perspektywy na charakter i istotę twórczości poetyckiej, może służyć również za wskazówkę do właściwego zrozumienia psychiki artystycznej Irzykowskiego. Zagadnienie formy nie jest dla niego zagadnieniem estetycznem, lecz zagadnieniem poznawczo-logicznem, czyli wyłącznie myślowem. Bo również nie jest zagadnieniem moralnem, w czem właśnie leży główna różnica stanowisk między Irzykowskim a Brzozowskim. Osobną książkę p. t. *Dziesiąta muza* (1924) poświęcił Irzykowski „zagadnieniom estetycznym kina“. „Sprawiało mi przyjemność — wyznaje sam — rozmyślać nad kinem jako dziedziną jeszcze przez myślicieli nietkniętą“. Choć więc w tytule książki wysunięto moment estetyczny, podjął go jednak Irzykowski od strony teoretyczno-poznawczej. W odmiennych i nieskrystalizowanych jeszcze wymiarach znalazł tu wyjątkowo dla siebie podatny teren, na którym mógł rozwinąć cały aparat konstruowania nowej rzeczywistości w ramach fantastyki intelektualnej, rządzonej ścisłemi, lecz niezależnemi od niespodzianek realizmu, czystemi kategorjami logicznego myślenia.

Warto przypomnieć wysokie zainteresowanie Irzykowskiego dla fantastyki w twórczości Stefana Grabińskiego. Również niektóre własne nowele Irzykowskiego przedstawiają szereg oryginalnie poczętych i doskonale skomponowanych pomysłów w tym rodzaju. Lecz np. w *Pałubie*, tej genjalnej w swej niepowtarzalnej odrębności powieści psychologiczno-analitycznej, piętą achillesową jej artyzmu jest nieprawdopodobnie naiwna w wielu partjach fabuła. Bo uważał ją autor za sprawę zupełnie podrzędną. Można tu znowu stwierdzić, co najwyraziściej przejawiło się w *Wierszach*, że dla Irzykowskiego zagadnienie artyzmu ogranicza się w zasadzie do pojmowania wyłącznie intelektualnego. Jest on niezrównanym mistrzem introspekcji myślowej. Prawdziwym, rzetelnym artystą logiki, w której niema dla niego żadnych tajemnic ani niemożliwości w kształtowaniu najryzykowniejszych pociągnięć zapomocą pojęć wyrażalnych słowem. Wystarczy wskazać bogactwo i trafność wprowadzonych w *Pałubie* terminów, określających różne zjawiska życia psy-

chicznego, z tych właśnie najtrudniej uchwytnych i najstaranniej nawet przed samym sobą ukrywanych. Zjawiska te w przedstawieniu Irzykowskiego są najdokładniej skonkretyzowane, najprzejrzyściej, choć bynajmniej nie najplastyczniej, pokazane. Lecz jako swój ideał wysuwa on tamże utopijne marzenie, że „kiedyś będzie się opisywać charaktery ludzi za pomocą przybliżeń w rodzaju formuł matematycznych“. Wprawdzie było to poniekąd przeczuciem konstytucjonalizmu Kretschmera, lecz w zastosowaniu do charakterystyki ściśle indywidualnej pozostają nadal nieograniczone możliwości różniczkowania. Skrajny intelektualizm Irzykowskiego prowadzi w konsekwencji do lekceważenia tworzywa, zarówno czerpanego z obserwacji życiowej jak i kształtowanego z wyobraźni artystycznej. Irzykowskiemu idzie zawsze tylko o punkt zaczepienia dla pracy myślowej. Skoro zaś myśl nabrała już rozmachu, porzuca swą odskocznię, nagina do siebie wszystko co spotka na swej drodze, stwarza sobie dowolne kombinacje, nie licząc się ani z rzeczywistością, ani z artyzmem, byle sama wybiegać mogła najdalej i docierać najgłębiej. Że z takich igraszek powstają często genjalne pomysły, chwyty, podejścia i odkrycia, jest to tajemnicą niepospolitego umysłu Irzykowskiego, który wypowiedzieć mógłby się zupełnie, gdyby abstrakcyjny ideał czystej myśli dał się skonkretyzować w jakiejś nieistniejącej, nieosiągalnej formie. Ponieważ jest to niewykonalne, więc Irzykowski, zapamiętały męczennik świadomości intelektualnej, pogardza formą, choć w istocie rzeczy najgłębiej sam cierpi na głód formy. Całe to kardynalne zagadnienie Irzykowskiego przedstawiono tu w sposób bardzo uproszczony, lecz do takiego prymitywizmu myślowego upoważnia w danym wypadku stosunek Irzykowskiego do poezji, wyrażony w jego własnych wierszach. Choć zdarza się, że także Irzykowski zdobywa się na niebylejaki patos poetyckiej apostrofy, np. gdy swoje studjum o Hebblu zamyka słowami: „Wydzieranie gromów konieczności to — gest, z którym wieki przetrwa ten granitowy, ten spokojny i zuchwały, ten mój drogi poeta“. Wydaje się jednak, że raczej śladem wypranych z poetyckiego artyzmu *Wierszy* prowadzi najkrótsza droga do bliższego wniknię-

cia w strukturę psychiczną Irzykowskiego, jako twórcy i jako krytyka. Jego zaś *Walka o treść* (1929) ze Stan. Ign. Witkiewiczem, męczennikiem czystej formy, będącej zresztą inną znowu maską metafizycznego głodu, jest także walką o formę. Ci dwaj przeciwnicy, na tym terenie jedyni siebie godni, mimo bardzo poważne różnice, są blisko spokrewnieni. Nawet i pod tym względem, że są wewnętrznie jednakowo tragiczni: talenty, jakiemi rozporządzają, choć bardzo wybitne, nie dorastają do miary ich genjuszów.

„Ideałem — pisał Irzykowski w *Pałubie* — byłoby właściwie opisywać bezpośrednią rzeczywistość, w czasie teraźniejszym, ze wszystkiemi szczegółami — i na takim materjale dopiero wypowiadać swe spostrzeżenia i uwagi. Ale uważam to za zadanie niesłychanie trudne, tem trudniejsze, że dotychczasowa metoda powieściopisarska, polegająca na kreśleniu fałszywych wycinków z życia, przeważnie rozmówkowa lub nastrojowa, przyzwyczaiła nas do tylu formułek i sposobów upraszczania rzeczywistości, z których się trudno otrząść, że prawie zatarasowała niemi widok na ogromne nietknięte obszary. Dlatego zadowalam się streszczaniem jakiegoś materjału, który nibyto leży w całości przede mną; streszczam go zaś, kratkuję, prześwietlam, posługując się często abstrakcjami, jużto znanemi, jużto wynalezionemi przeze mnie. Ale mimo to usiłowaniem mojem w *Pałubie* jest docierać wciąż do tych warstw życia, gdzie ono abstrakcji urąga, z pod uogólnień się usuwa i objawia się jako trudne do rozwikłania, rozpaczliwe, wyjątkowe. Wyjątkowe — więc właśnie z zatrzymaniem tych cech przypadkowych, które wedle recepty dotychczasowych estetyków (zwłaszcza w zakresie dramatu) odrzucać należało, aby niby wydobyć to, co jest „wieczne", „istotne", „typowe"; a więc czego ani zrozumieć, ani wyobrazić sobie nie można, — czyli co nie istnieje, a co zaopatrzone przymiotnikiem „transcendentalny" jest dobrowolną zgryzotą poetów. Wspomnianą wyjątkowość dostrzegamy w chwilach cierpienia i rozkoszy, a zwłaszcza podczas cierpień intelektualnych na tle zdarzeń osobistych, które zmuszają nas zapomnieć o znanych kategorjach, pobudzają do wynalaz-

czości we własnym zakresie, do tego sprawiedliwego uwzględnienia wszystkich specjalnych czynników, w którem mamy jedyny środek praktycznego ratunku. W chwilach takich na chwilę nie kłamiemy, jesteśmy oryginalni, wiszący nad nami bicz losu pędzi nas do wszechwiedzy, do „genjalności“, do strasznej, uspokajającej analizy, aż wreszcie stajemy przy jakichś atomach. W atomach jest to, co jest bezimienne, bogate, rzeczywiste, to co jest boskie, niewymierne, niedające się z niczem porównać, wyjątkowe“.

Przytoczony wyjątek swoją najrzetelniej poetycką klamrą równoważy z sowitym nadmiarem prozaiczne cytaty z wierszy, wziętych za punkt wyjścia do naszych o autorze rozważań. Wskazuje, skąd bierze Irzykowski swe najistotniejsze, niezaprzeczone prawo do twierdzenia w przedmowie, poprzedzającej *Walkę o treść:* „Czuję się raczej twórcą niż krytykiem zawodowym“. Rzeczony wyjątek, doskonale streszczając zamiar twórczy *Pałuby,* jest również najzwięźlej ujętą autocharakterystyką pisarza, wprowadzającą konieczne poprawki do poprzednich naszych wywodów i wniosków. Słowa te z drugiej redakcji *Pałuby,* ukończonej w roku 1902, a pierwsza jej redakcja była napisana już w roku 1899, podkreślają prekursorstwo Irzykowskiego, występującego znacznie wcześniej z programem a w pewnym kierunku z realizacją, zupełnie przytem odrębnie dokonaną, zwrotnego momentu w dziejach powieści europejskiej, wprowadzonego na szerszym terenie z jednej strony przez Prousta, z drugiej zaś przez Joyce'a. W szczególności Irzykowskiemu przypada niewątpliwe, choć następnie niewykorzystane, pierwszeństwo w zakresie mikroskopizmu psychologicznego połączonego z najdalej posuniętą wnikliwością drobiazgowej analizy logiczno-poznawczej. Empirjokrytycyzmem swego poglądu na świat różni się Irzykowski zasadniczo od bergsonowskiego intuicjonizmu Prousta, ale w badawczej wynalazczości dociekań psychologicznych, choć prowadzonych odmiennemi metodami, dochodzą obaj do wyników bardzo zbliżonych w swem nasileniu, sposobem wszakże pojmowania rzeczywistości i naturalizmem widoków psychicznych Irzykowski wyprzedził raczej Joyce'a, któremu nadto jakby

przepisał program, wskazany jako ideał na wstępie przytoczonego tu ustępu z *Pałuby*. Rewelacyjne znaczenie i wyjątkowość *Pałuby* w pełni oceniono dopiero w latach ostatnich, czego objawem krytycznym są m. i. poświęcone tej powieści studja Karola Ludwika Konińskiego i Konstantego Troczyńskiego. Brak jednak nowego wydania, gdy dawne należy już do rzadkości bibljofilskich, utrudnia szersze przyswojenie z tej oryginalnej powieści polskiej z przed lat trzydziestu wyników i wskazań, które się dziś czerpie z nowych wzorów zagranicznych. Bo nawet motyw kompozycyjny, wprowadzający czytelnika do warsztatu pisarza, a w *Pałubie* wyzyskany do ostatecznych konsekwencyj, utonął w zapomnieniu w chwili, gdy na ten temat obszernie dyskutowano z powodu powojennych *Fałszerzy* Gide'a, który bynajmniej nie osiągnął pod tym względem wyników ani nie pokazał perspektyw, jakie dla czytelnika polskiego oddawna są otwarte w *Pałubie*.

W tok dotychczasowych rozważań, aby dopełnić obraz oświetleniem z nowego punktu, wybranego na przeciwnym krańcu drogi rozwojowej Irzykowskiego, należy tu włączyć słowa, wyjęte z *Walki o treść*. „Poezja — mówi Irzykowski — jest czemś szerszem niż sztuka, choć ma ją w sobie; jej drugie znaczenie to zachłanność, wszechobjemność, występywanie z brzegów, unormowane szaleństwo, nienasycenie treścią, a przeto i formą". Bo choć pozornie od słów tych daleki dystans do komentarza *Wierszy i dramatów,* w istocie rzeczy Irzykowski od początku swej literackiej działalności był zawsze nienasyceńcem, zarówno co do treści jak i formy, ale nienasyceńcem, który najszaleńsze wybryki mózgowej wyobraźni pragnąłby ująć w ścisłe karby myślowego ładu, czyli dać im logiczne podstawy i wiązania. Jest to ideą przewodnią Irzykowskiego *Walki o treść*. Jest to także walną zdobyczą jego twórczej myśli krytycznej. Ktoś, kto chciałby przekonywująco wykazać zbędność krytyki literackiej, musiałby najpierw uzasadnić, że studja nawet tak wyraźnego i najczęściej wyłącznego intelektualisty, jakim jest Irzykowski, nie rozszerzają naszej chłonności wzruszeń estetycznych i nie pogłębiają naszego osobistego stosunku do sztuki poetyckiej.

Uzbrojony w rzadką umiejętność niezwykle logicznego rozumowania, opartego o gruntownie zdobywaną wiedzę filozoficzną, wyjątkowo głęboką kulturę literacką i nadzwyczaj wyczuloną wrażliwość krytyczną, Irzykowski nietylko dokładnie nicuje od wewnątrz każde zajmujące go zagadnienie czy zjawisko, ale ustawia je równocześnie na szeroko zarysowanem tle teorjopoznawczem, analizę szczegółów łącząc z materjałem porównawczym z różnych dziedzin wiedzy o człowieku. Umysł niezależny i z zasady rewolucyjnie opozycyjny, kiedyindziej sceptyczny, choć niepozbawiony dobrze zamaskowanego entuzjazmu, Irzykowski chętnie wyolbrzymia zalety lub wady badanych utworów, stąd też jego oceny dość często robią wrażenie jakgdyby odbitych w zwierciadle wklęsłem albo wypukłem, lecz zawsze, nawet gdy się z nim nie zgadzamy, Irzykowski zniewala nas przenikliwością analizy, wynalazczością spojrzenia, a przedewszystkiem niezwykłą rzetelnością myśli poznawczej. Irzykowski nie pomija nigdy nasuwających mu się trudności, naodwrót przystępuje do nich z tem większą zaciekłością. Jeśli Brzozowski był chyba najczulszem sumieniem świadomości moralnej swej epoki, Irzykowskiemu przypadła rola najwrażliwszego sumienia świadomości intelektualnej w naszej literaturze współczesnej. Ale wszędzie tam, gdzie występuje sumienie, nie może się obejść bez niesprawiedliwości, zwłaszcza gdy nieunikniony fanatyzm rzecznika określonego poglądu na świat zbiegnie się z osobistem załamaniem psychicznem. Wówczas pojawić się może nawet głęboka rysa, jaką w działalności Irzykowskiego był *Benjaminek* (1933), książka o Boyu-Żeleńskim, gdzie autor nietyle rozprawiał się ze swym przeciwnikiem, ile starał się go zdyskredytować w opinji, nie przebierając w środkach. Była to niespodzianka o charakterze zupełnie wyjątkowym, nawet u Irzykowskiego, aczkolwiek do różnych u niego niespodzianek zdążyliśmy się już przyzwyczaić.

Bo Irzykowski często nas niepokoi, niekiedy irytuje, niezadawala lub aż zawodzi. Jest on jak kapryśna i nieobliczalna kochanka. Albo jak koń bardzo szlachetnej rasy, lecz mocno narowisty. Nawet wtedy, kiedy Irzykowski robi człowieka z tłumu, niby to karnie poddającego się

fetyszowi demokratyzmu, jak np. w sprawie Akademji Literatury, nie obejdzie się bez wyrafinowanego gestu sobiejańskiego. Niczem u jego konia, co w paradnym marszu niby to się trzyma szeregu, lecz krokiem hiszpańskim perfidnie umęczy jeźdźca, wciąż niepewnego, czy nie wytnie mu on szczupaka i z siodła nie wysadzi. Zawsze tkwią w nim rezerwy niedającego się okielzać temperamentu. Kto chce się zabezpieczyć przed niespodzianką, łepiej niech jego konia nie dosiada. Kto łaknie spokoju, raczej mu unikać takiej kochanki. Lecz kto ceni urok niebezpieczeństwa lub nagłej przeszkody i przekłada to nad jednostajność równego, utartego gościńca, nie znajdzie rozkoszniejszej do romansu okazji. Do romansu, oczywista, platonicznie, intelektualnego. Nad uczuciami rozumem tu trzeba panować. Biada temu, kogo uwiodłyby pozory. Zabłąkałby się wśród manowców, zagubilby się na powikłanych rozstajach. Nie pomoże mu ten, w kim daremnie szukać sojusznika, bo to idzie gra z przeciwnikiem zajadłym by wymacywać słabe strony w najmocniejszej obronie, a gdy ich nie dostrzega, zadającym uderzenia kryte lub zwodzone. Nieznośna sytuacja w codziennem pożyciu małżeńskiem. Atoli teren do romansu idealnie wymarzony. Nie do kochania, ale do rozkochania się. Byle się potem w porę wycofać za swój własny szaniec. Schadzki z taką kochanką nie sprzykrzą się nigdy. Ma ona zawsze świeży, choć cierpki smak zakazanego owocu. Roznamiętnia, ale nie zaspakaja. Wracamy jednak do niej, bo nie spodziewając się, aby udało się wreszcie tajemnicę jej zgłębić, czujemy się zniewoleni tym właśnie swoistym urokiem rozwiązłego nienasycenia.

Obcowanie z pismami Irzykowskiego, nieprześcignionego w krytycyzmie dialektycznym, toczącego spory z sobą samym o istotny sens każdej rzeczy, pozostającego w ciągłem pogotowiu do walki na rozumy, jest dziś najlepszą w Polsce szkołą miłości intelektualnej. Szkoła to wprawdzie moralnie poniekąd deprawująca. Ale jest to przesądem, że w szkole nabywamy charakteru. Wyrabia go życie, zdobywa go człowiek osobistym trudem. Irzykowski zaś jest mistrzem nieocenionym dla naszych mózgów. Jest on przytem tyleż samodzielną, niezależną indywidualnoś-

cią, ile zdecydowanym, konsekwentnym indywidualistą. Chadza zawsze osobno i bokiem. Zapewnia mu to stanowisko zgoła wyjątkowe. Dlatego nawet jego wiersze, choćby najnieudolniejsze, zasługują na pamięć. Zwłaszcza, gdy przez swe słabizny otwierają perspektywy na widne zdala szczyty.

Wśród tych szczytów Irzykowskiego, obok najokazalszej *Pałuby*, obok najstrzelistszego studjum o Hebblu, obok wyraźnie zarysowanego łańcucha szkiców krytycznych o Brzozowskim, o Stan. Ign. Witkiewiczu, o zdobnictwie w poezji, o perfidji, o dramacie, o kinie i i., z których tylko niektóre dostępne są w książkach, przeważnie zaś są rozproszone po różnych czasopismach, a w niejednym z tych ostatnich najlepiej wyraziła się przedewszystkiem własna indywidualność pisarza, — szczytem dziś nieznanym a w swoim czasie niedostrzeżonym jest komedja w pięciu aktach p. t. *Dobrodziej złodziei* (1907), napisana razem z Henrykiem Mohortem, recte Feigenbaumem, wystawiona w roku 1906 na scenie lwowskiej, następnie wydana w książce, ironicznie poświęconej „lwowskiej publiczności premjerowej".

Nie znam polemiki, jaką po tej premjerze wiedli autorzy z recenzentami, zwłaszcza z Kornelem Makuszyńskim. Feldman w swej *Literaturze* zanotował, że „*Dobrodzieja złodziei* publiczność i artyści we Lwowie odrzucili". Warto odgrzebać i przypomnieć tę kampanję prasową, aby się przekonać, dlaczego położono tę bezwątpienia znakomitą komedję społeczno-polityczną. Domyślać się można, że dla publiczności polskiej *Dobrodziej złodziei* aktualny stał się dopiero teraz, gdy skupione w tej komedji zagadnienia rządu, władzy i społecznego reformatorstwa są przedmiotem naszego bytu codziennego, gdy ideał sięgnął bruku i jako powszednia rzeczywistość podlega owym załamaniom, kontrastom i konfliktom, które dopuszczają ostre światło satyrycznego spojrzenia. Być może nadto, że gwałtowne przemiany wartości, dokonywujące się w naszych oczach, inaczej każą nam dziś reagować na krytykę uświęconego dawniej porządku społecznego i jego demokratycznych przesądów. Krytyka zaś to bezwzględna i przenikliwa, mimo fantastyczne ramy

oryginalnie pomyślanej akcji, życiowo doskonale skonkretyzowana, ujęta w łożyskach najistotniejszych zagadnień, nadal zupełnie aktualnych, bo pokazanych w ich nieprzemijającem znaczeniu filozoficznem, jednak bez nadmiernego przeciążenia dialektyką dyskusyjną, lecz w zastosowaniu do fikcyjnej wprawdzie, ale żywo skomponowanej rzeczywistości. Tak swego *Wroga ludu* lub raczej *Branda* napisałby jakiś nowy Ibsen w naszych czasach. Bo *Dobrodziej złodziei* powstał niewątpliwie w kręgu oddziaływania Ibsena, ale komedję Irzykowskiego (bo nieznanego pozatem Mohorta wolno tu chyba pominąć) uznaćby też można za satyrę na ibsenowski idealizm. Gdyby *Dobrodziej złodziei* nie liczył już lat dwudziestu siedmiu, rzecby o nim wypadło, że patronował mu raczej Shaw.

Dialog nasycony wybornym intelektualizmem i ciętemi paradoksami, lotny, żywy, naprawdę dowcipny. Akcja o świetnie wytrzymanem, wzrastającem napięciu dramatycznem, wynikającem ze stopniowania coraz pomysłowszych efektów sytuacyjnych, zaskakujących nieoczekiwanym komizmem. Słowem, zalety najlepszych sztuk Shawa w poprawnej edycji. Przytem Irzykowski, niemniej błyskotliwy mózgowiec, ma nad pisarzem angielskim tę przewagę, że nie jest obciążony dziedzictwem protestantyzmu. Że w jego komedji niema tej odrębnej przyprawy, wypływającej z tradycyj kościoła anglikańskiego, a która w dramatach Shawa bywa dla kontynentalnego Europejczyka niezawsze łatwą do strawienia i poniekąd ogranicza znaczenie znakomitego dramaturga angielskiego.

Z zawodowego nalogu myślenia kategorjami literackiemi zabrnąwszy w wyszukiwanie pokrewieństw, dodać trzeba jeszcze jedno, że nad kapitalną sceną końcową *Dobrodzieja złodziei* unosić się zdaje duch Norwida, mianowicie jego *Tajemnicy lorda Singelwortha,* z którym zresztą centralna postać komedji ma, być może, naprawdę coś wspólnego. Bo pozatem niema tu właściwie ani Ibsena ani Shawa. Jest natomiast autentyczny Irzykowski, który w tym właśnie utworze oraz nadto w niektórych nowelach, a z nich *Okno* z r. 1901 wprowadza motyw kompozycyjny początku i końca jak w *Zazdrości*

i Medycynie Michała Choromańskiego, — okazał się także niepospolitym artystą. Oto znowu przykład, jak podważa się wniosek o zmyśle estetycznym, postawiony z powodu *Wierszy*. Ale niema powodu, by go odwoływać. Tam był na miejscu, tutaj zaś zawodzi. Jest w tem sprzeczność, nie pierwsza ani ostatnia, gdy mowa o Irzykowskim. „Niema tu — pisał on sam w *Pałubie* — niekonsekwencji, przy charakterze bowiem idzie nie tyle o treść enuncjacyj ludzkich, co o pewien gest objawów charakteru, a gest ten jest w niekonsekwencjach ten sam". Irzykowski zaś należy do tych śmiałych bohaterów myśli, którzy dla dobra prawdy i w imię osobistej szczerości mają odwagę być niekonsekwentnym. Pozwólmy więc i my sobie na tę jeszcze jedną pozorną niekonsekwencję. Komu wyjaśnienie to nie trafi do gustu, niech ma na uwadze, że sąd literacki, jak i każdy sąd ludzki, jest zawsze tylko względny. Zresztą powiedział gdzieś Irzykowski, że wszelka krytyka musi być rabulistyką. Zapiszmy mu ją więc na jego rachunek.

Za Irzykowskim powołajmy się na Hebbla, który mówi, iż „praca artystyczna polega na tem, że rozum zadaje fantazji pytania". U Irzykowskiego najczęściej też rozum za fantazję odpowiada. Bywa to jego słabością, ale i w tej słabości leży jego siła.

49.

Pierwszą chronologicznie próbą opisu i oceny okresu, który wchodzi w zakres naszych tu rozważań, było czwarte wydanie *Zarysu najnowszej literatury polskiej (1864—1897)* przez PIOTRA CHMIELOWSKIEGO (1848 do 1904). Uzupełniają go tegoż autora: *Najnowsze prądy w poezji naszej* (1901), *Dramat polski doby najnowszej* (1902) oraz osobne studja o *Stanisławie Wyspiańskim* (1902) i *Janie Kasprowiczu* (1904), nadto rozdziały z innych dzieł i artykuły rozrzucone po czasopismach (niezupełną ich bibljografję opracował Jan Świerzowicz, 1933). W latach Młodej Polski Chmielowski, jako krytyk i historyk literatury, nie cieszył się uznaniem. Nawet Ignacy Chrzanowski twierdził, że „wogóle na sądy estetyczne Chmielowskiego godzić się niepodobna". Inni, przyznając Chmielowskiemu wrażliwość umysłową, pracowitość i sumienność, zarzucają mu brak wrażliwości artystycznej i psychologicznej, pogląd, który naogół się utrwalił i dotąd uchodzi za sprawiedliwy. Chmielowski bezwątpienia odstręcza naukową oschłością stylu, ale ten uczeń Taine'a i tłumacz Kanta czytał wszystko i czytał rzetelnie, choć nie zawsze rozumiał nowe zjawiska literackie i oceniał je miarą użyteczności kulturalnej, a trzymał się zasady, że sztuki nie tworzy bezwiedne natchnienie, lecz świadoma praca myśli, nie miał żadnych zgóry powziętych uprzedzeń i umiał się poznać zarówno na *Popiołach* Żeromskiego, jak i na genjalnej oryginalności Wyspiańskiego. Nie przeoczał wad i błędów, wskazywał je najściślej, nawet wtedy, gdy z innych powodów najwyżej wychwalał. Cokolwiek napisał, ma to trwałą i nieprzedawnioną wartość. „Literatura — najsłuszniej Brzozowski ocenił Chmielowskiego — nie dawała mu

rozkoszy estetycznych: była mu obowiązkiem. Obowiązek ten spełniał z gorliwą stanowczością. Wydaje mi się niekiedy, że był on jak budowniczy, mający badać i oceniać wytrzymałość bloków, z których ma być wzniesiony gmach kultury polskiej. Jeden po drugim brał i próbował je swoim kilofem, pracował bez wytchnienia, nie patrząc niekiedy i nie widząc, że to czego mocy próbuje jest nie płytą nagą lecz płaskorzeźbą, nie słupem mającym podtrzymywać sklepienie, lecz posągiem. Nie chciałbym rzucać tak jego czcigodnej pracą i zasługą pamięci. Niech mi wolno wypowiedzieć pragnienie, aby kiedyś to, co po mnie zostanie, wydawało pod uderzeniem młota-probiercy, ten sam niesfałszowany dźwięk twardej prawdy, która brzmi w jego pismach. To, co kochał on w literaturze, temu służył szczerze, z poświęceniem, mozołem i wytrwałością, nie frazesem, lub pozą". Po latach dwudziestu pięciu słowa Brzozowskiego o Chmielowskim powtórzyć dziś można bez zmiany. Piszący zaś, gdy wśród sądów poprzedników trafiał na zdanie Chmielowskiego, przekonywał się niemal zawsze, iż ze wszystkich krytyków polskich z ostatniego półwiecza jedynie jeszcze na Matuszewskim, który kierował się już innemi wskazaniami, polegać można w równej mierze, jak i na Chmielowskim. Byli i są tacy, co lepiej i głębiej wniknęli w pewne zjawiska literackie, wypowiedzieli się piękniej i sugestywniej, ale nie było i niema nikogo, ktoby Chmielowskiego, zwłaszcza uwzględniając rozmiary objętego badaniami materjału, przewyższył rzetelnością, dokładnością i objektywizmem literackiego sądu. Dlatego, choć Chmielowski należał do poprzedniego pokolenia, nieobjętego ramami zakreślonego tu czasu, nie można go było pominąć. Poprostu z wdzięczności za niezastąpioną pomoc, jaką się w nim znalazło.

Właściwym historykiem neoromantyzmu polskiego stał się WILHELM FELDMAN (1868—1919, bibljografja dzieł i ocena działalności w książce zbiorowej: *Pamięci Wilhelma Feldmana*, 1922; dalsze wskazówki u Korbuta i w Radomira Vrtela: *Bibljografji hist. lit. i kryt. lit. polskiej za rok 1908 i 1909*, 1933). Ten bardzo zdolny i niebywale pracowity samouk, działacz społeczny, pu-

blicysta, redaktor, wydawca, pisarz i krytyk rozwinął działalność tak wielostronną, że pełna jej ocena wykracza poza zakreślone tu zadanie. W historji kultury polskiej swej epoki zajął on stanowisko jedno z najwybitniejszych, czego w niczem nie obniżyły z różnych powodów inspirowane przeciw niemu naganki, aczkolwiek brali w nich udział Ignacy Rosner, Kazimierz Tetmajer, Jerzy Żuławski i inni. W pierwszych swoich powieściach dał Feldman świeże, głęboko odczute i żywo odtworzone obrazy psychologiczno-obyczajowe ze środowiska żydowskiego. Zwłaszcza *Żydziak* (1889) zasługuje na przypomnienie i trwalszą pamięć. Mniej szczęśliwe, choć pisał je i w późniejszych latach, były jego próby dramatyczne, w których podejmował różne zagadnienia, najmocniej walkę z ciemnotą żydowską. Najwybitniej i najgłośniej zasłużył się, jako historyk *Współczesnej literatury polskiej*, wydanej poraz pierwszy w roku 1902, w następnych wydaniach przerabianej i rozszerzanej, po śmierci autora dwukrotnie jeszcze przedrukowywanej z uzupełnieniami Stanisława Lama i ostatnio Stefana Kołaczkowskiego (VIII wyd. 1930). Największe znaczenie ma trzecie wydanie tego dzieła p. t. *Piśmiennictwo polskie 1880—1904* (1905, w 4-ch tomach). Dzieło to było nietylko pracą historyka, który pierwszy systematycznie i w duchu czasu opracował swój przedmiot. Pisane w ogniu walki, w której autor brał bezpośredni udział, jest ono także dokumentem epoki. Wyrosło ono z życia, z jego kart odczuwamy bezpośredniość ujmowania zjawisk literackich i wielkie ich umiłowanie, ale też niepospolitą znajomość materjału i prądów, wielką zdolność szeregowania dzieł i indywidualności w dobrze przemyślanym układzie, a stosowany przez autora schematyzm, choć pociągnął za sobą poniekąd naginanie niektórych charakterystyk do przyjętych zgóry założeń, ma jednak zalety dużej przejrzystości. W wielu szczegółach niejedno dziś nasuwa się zastrzeżenie i niezawsze poglądy krytyka wydają się trafne, zwłaszcza że miejscami nie obyło się bez tendencji, dyktowanej przez radykalizm ideowo-społeczny. Ale kto chce poznać atmosferę epoki i wczuć się w jej twórczość pod kątem ówcze-

snego programu estetycznego, nie znajdzie przewodnika lepszego od Feldmana. Zwłaszcza okres burzy i naporu znalazł w nim doskonałego obserwatora-odtwórcę. Drwił Nowaczyński z *Literatury* Feldmana, że była nie pisana, lecz telefonowana. Gdyby nawet tak poczęści było, w oczach naszych dodaje to jej wartości. Zarzucano Feldmanowi, że zbyt niewolniczo szedł za wzorami niemieckiemi i, biorąc stamtąd natchnienie, nie przemyślał samodzielnie przedmiotu, nie pogłębił go filozoficznie i nawet dopuszczał się sprzeczności. Wydaje się jednak, że zarzuty to w znacznej części niewłaściwe, bezprzedmiotowe i stronnicze. U Feldmana jest bez porównania mniej impresjonistycznego wczuwania się, niż się zazwyczaj mniema i niż się spotyka u innych krytyków współczesnych. Miał on szeroki pogląd na twórczość artystyczną i wrażliwość wyczuloną na różnorodne zjawiska, miał i umysł jasno patrzący i naogół bardzo dobry zmysł estetyczny. Był z natury entuzjastą, więc nie dziw, że — jak się to o nim mówi — wspinał się po drabinie zachwytu. Umiał jednak przeprowadzać stopniowanie hierarchiczne i był informatorem dobrym i przekonywającym. Kilka pokoleń czytelników polskich nauczyło się z jego książki cenić polską twórczość literacką i rozumieć jej związki z kulturą europejską. I dziś ktokolwiek chce bliżej poznać dzieje polskiej literatury przedwojennej, musi sięgnąć po dzieło Feldmana. Do najlepszych w niem należy bezwątpienia rozdział o Wyspiańskim (w VI-tem wydaniu z roku 1919). Bo i wogóle dla ustalenia i utrwalenia kultu Wyspiańskiego zasłużył się Feldman najwięcej. Także na łamach wydawanej i redagowanej przez niego *Krytyki* (1901—1914), czasopisma społeczno-literackiego, które w dziejach Młodej Polski na gruncie krakowskim było dalszym ciągiem *Życia* Górskiego i Przybyszewskiego, a równocześnie przyczyniło się walnie do krzewienia ideologji niepodległościowej. (Na gruncie warszawskim odpowiednikiem *Krytyki*, społecznie jednak mniej radykalnym, był w latach 1908—1914 *Sfinks* Władysława Bukowińskiego). Żadne inne czasopismo tego pokroju nie zdziałało dla ówczesnej świadomości kulturalnej społeczeństwa tyle, ile

Krytyka Feldmana. Bo liczne pozatem próby, jakie podejmowano, albo zbyt krótko trwały, albo miały za szczupły zasięg czytelników, a przedewszystkiem nie były ożywione tą niepospolitą a w najlepszym stylu werwą publicystyczną i tym nerwem aktualności, co zapewniało miesięcznikowi Feldmana poczytność nawet we wrogich mu obozach politycznych. W dziejach literatury *Krytyka* była jednym z naczelnych organów bojowych Młodej Polski, a skupiała przy sobie liczny zastęp najtęższych piór swego czasu.

Nie dorównał Feldmanowi nową próbą samodzielnego opracowania *Polskiej literatury współczesnej* (1912, 2 tomy) ANTONI POTOCKI (* 1867). Książka to jednak napisana bardzo żywo i zajmująco, w niejednym szczególe prostująca poglądy Feldmana, a choć nierówna, grzesząca frazesem i często zaprawiona tendencyjnością sądów, posiada liczne karty, które dotąd nie straciły wartości. Wadą jej metodyczną rozbicie materjału — za przykładem Tarnowskiego — na dziesięciolecia, ale niepośledni, bezporównania większy niż u Feldmana, talent pisarski dziś jeszcze czytelnika pociąga. Potocki, którego studjum o „czującem wiedzeniu" Żeromskiego (w *Szkicach i wrażeniach literackich*, 1903) jest słusznie zaliczane do najpiękniejszych prac krytycznych o tym pisarzu, ma stosunek do sztuki wybitnie impresjonistyczny, a choć odznacza się szeroką skalą wrażliwości estetycznej, powoduje się jednak nieraz wskazaniami bardzo subjektywnemi i nadmiernie polega na osobistej intuicji niekontrolowanej żadnym sprawdzianem porównawczym. Jest to typowy przykład t. zw. krytyki bezpośredniej, zastosowanej do historji literatury całego półwiecza (1860—1910), przyczem uwzględniono tu bezmała wszystkich piszących, aż po najpośledniejszych. W stosunku do Feldmana odznacza się Potocki lepszą znajomością środowiska warszawskiego i, choć również jest entuzjastą, patrzy na przedmiot przez inne okulary. Dlatego, ze stanowiska historyczno-literackiego, trzeba w dziele Potockiego uznać pożądane i pożyteczne dopełnienie dzieła Feldmana.

Następną z kolei obszerniejszą próbą historycznego opracowania *Współczesnej literatury polskiej* (1923, II

wyd. 1930) jest książka MARJANA SZYJKOWSKIEGO (* 1883), zasłużonego badacza źródeł preromantyzmu polskiego, dziejów nowożytnej tragedji polskiej i polskich wpływów kulturalnych w czeskiem odrodzeniu narodowem. Dzieło, zwłaszcza w drugiem wydaniu, przeznaczone do użytku szkolnego, w głównych swych linjach zbliżone do stanowiska Feldmana, zasługuje na uwagę samodzielnością sądów i dobrym smakiem literackim.

Literatura polska 1795—1905 jako główny wyraz życia narodu po utracie niepodległości (1923) BRONISŁAWA CHLEBOWSKIEGO (1846—1918), napisana dla wydawnictwa rosyjskiego, czyli dla cudzoziemców, wydana dopiero po śmierci zasłużonego historyka kultury polskiej (ostatnio przełożona na język francuski), wyróżnia się bardzo korzystnie spokojnym umiarem sądów krytycznych, doskonale podmalowanem i z przedmiotem wykładu ściśle zespolonem tłem historyczno-kulturalnem, bardzo trafnym doborem materjału, przejrzystym jego układem i pięknym patosem idei przewodniej, doprowadzonej do szczytowego momentu w obszernej charakterystyce twórczości Wyspiańskiego.

Szkolny podręcznik MANFREDA KRIDLA (* 1882): *Literatura polska wieku XIX* (Część V: Główne prądy literatury europejskiej. Okres pozytywizmu. Młoda Polska — w 2 t., 1931—1933) uchyla się w znacznej mierze od szczegółowej oceny ze stanowiska literackiego, gdyż zgodnie z wymaganiami programu naukowego autor stosuje metodę heurystyczną. Zarówno jednak tam, gdzie wykłada od siebie, jak i w rozkładzie dał autor świadectwo dokładnej znajomości przedmiotu, niezależności sądów krytycznych, opartych na gruntownej wiedzy literackiej i rzetelnej sumienności opracowania. Byłoby niewątpliwie pożądane, aby przedmiot ten zechciał ponownie podjąć w formie dostępnej dla szerszych kół czytelniczych. Dla tych ostatnich bardzo pożyteczna jest część wstępna, wydana także osobno, przedstawiająca w zwięzłym i jasnym wykładzie najważniejsze prądy i indywidualności nowoczesnej literatury europejskiej aż po dobę ostatnią. Wspominam o tem także dlatego, że w niniejszem mojem opracowaniu nieraz przychodzi napomknąć o związkach

z literaturą obcą. Przyjmując, że sprawy to w ogólnym zarysie czytelnikowi znane, a nie chcąc rozszerzać rozmiarów wykładu, pomijam charakterystykę powoływanego tła porównawczego. Komu więc potrzebne byłyby wyjaśnienia w tym kierunku, z całem zaufaniem odsyłam do wspomnianego zarysu Kridla.

Najnowsze samodzielne opracowanie *Literatury polskiej od r. 1863* (1932) zawdzięczamy JANOWI LORENTOWICZOWI, o którego działalności krytycznej była już tu mowa parokrotnie. Także i ten jego zarys odznacza się właściwemi mu zaletami wysokiej kultury literackiej i dobrego smaku estetycznego. Wyznawca, jak w zasadzie i Potocki, niezależności sztuki, Lorentowicz trzyma się kategoryj wzruszenia estetycznego i natchnienia twórczego. Rozległa skala wrażliwości umysłowej i artystycznej pozwala mu jednak wczuwać się w rozmaite zjawiska literackie z jednakową biegłością i oświetlać je z wytwornym krytycyzmem. Rzadko się z nim nie zgadzamy, często pragnęlibyśmy głębszego uzasadnienia poglądów. Styl Lorentowicza chłodny i spokojny, nuży pewną jednostajnością. Gdy żywiej zajmie go przedmiot, wówczas kreśli bardzo piękne charakterystyki, np. Reymonta lub Tarnowskiego. Najstaranniej i najciekawiej opracował twórczość dramatyczną, co jednak znacznie obszerniej i szczegółowiej przedstawił w *Dwudziestu latach teatru* (od roku 1929, dotąd 3 tomy), którego tom I i niewydany jeszcze tom IV wiążą się bezpośrednio z obchodzącym nas przedmiotem. Jest to zbiór recenzyj teatralnych, ale sposobem syntetycznego ujęcia i analizy krytyczno-literackiej Lorentowicz i w tem swojem dziele, jak przedtem w trzech serjach studjów o *Młodej Polsce* (1908—1913), dał pracę o doniosłem znaczeniu historycznem. W ostatnim zarysie ogólnym odrębną nadto uwagę zwraca sumienny przegląd współczesnej polskiej literatury podróżniczej, dodatkową zaś książki ozdobą jest bardzo ciekawy materjał ilustracyjny.

Wybitnemi indywidualnościami twórczemi z dziedziny krytyki literackiej zajmujemy się w związku z ich przynależnością do pewnych zagadnień lub stanowisk, zależnie od wskazań przyjętych w układzie tej pracy. Inni, liczniejsi lecz o znaczeniu przygodnem lub za mało wy-

raźnem, są naogół tu i ówdzie uwzględniani przy powoływaniu się imiennem na ich określenia lub sądy. Przy tej sposobności pragnę wyjaśnić, bo się jednak okazało potrzebne, że każdy historyk dłuższego okresu literatury korzysta z pracy poprzedników, odpowiednio ją przyswajając sobie lub indywidualizując, rzadziej cytując i to zazwyczaj wyrwane tylko zdania. Na czem polega inaczej tu stosowany obyczaj, łatwo zauważyć. Wprowadzona przytem większa różnostronność poglądów, nawet czasami sprzecznych, ma na celu skierowanie czytelnika na drogi samodzielnego myślenia, aczkolwiek niech mi wolno wyrazić przeświadczenie, że i własny mój pogląd na każde ważniejsze zjawisko literackie jest zawsze zaznaczony.

Systematyczny przegląd krytyki literackiej wymagałby osobnej książki, opartej na innych kryterjach i mającej z konieczności charakter polemiczny. W formie aforystyczno-leksykalnej napisałem był kiedyś taką *Rewję Areopagu,* ale wydawcy, do których się zwracałem, oświadczyli mi wyraźnie, że nie mogą i nie chcą się narażać. Może w przyszłości powróci się jeszcze do tej tymczasem przestarzałej pracy, aby ją przerobić i rozszerzyć na obszerniejszą rzecz o naszej współczesnej krytyce literackiej. Niech to zastąpi wyjaśnienie, dlaczego w tym obrazie literatury — krytyka, jako odrębny rodzaj twórczości literackiej, zajmuje miejsca za mało w stosunku do swego istotnego i niewątpliwego znaczenia dla kształtowania się świadomości artystycznej a nawet do swej niezależnej wartości kulturalnej. Krytycy natomiast zyskują wyrównanie tej wyrządzonej im „krzywdy“ przez cytaty z ich studjów i szkiców oraz w bibljografji. Do tych, których prace, najczęściej rozrzucone po czasopismach, choć w wyborze zebrano w książkach, łatwiej czytelnikowi dotrzeć. Przygodnie więc nadmieniam, iż byłoby nader pożądane i celowe, aby wydano obszerne wybory prac krytycznych Aurelego Drogoszewskiego (* 1863, zwłaszcza z *Głosu*), Walerego Gostomskiego (1854—1915, tylko w drobnej części znane też z książek), Ostapa Ortwina (właściwie Oskara Katzenellenbogena, zwłaszcza o Wyspiańskim, co samo dałoby pokaźny a nader zajmujący tom),

Marji Rakowskiej (z literatur angielskiej i francuskiej, m. in. jedno z najwcześniejszych studjów polskich o Conradzie-Korzeniowskim), Jana Kaczkowskiego (o niemieckiej kulturze duchowej, pod pseud. J. P. d'Ardeschah lepiej znanego z niemieckich przekładów Norwida i Reymonta), Wacława Moraczewskiego (* 1867), Adolfa Strzeleckiego (którego *Powieść polska 1908 do 1909*, 1910, może być wzorem, jak się pisze taki przegląd rocznego dorobku), Adama Grzymały-Siedleckiego (zwłaszcza z *Museionu)*, Tadeusza Dąbrowskiego (1887—1919, por. poświęconą mu *Księgę pamiątkową*, 1927, oraz osobno wydane o nim studjum Jerzego Eugenjusza Płomieńskiego), Kazimierza Bereżyńskiego (1888—1916, por. artykuł o nim Tadeusza Szantrocha w *Gazecie Literackiej*, czerwiec 1932, nr. 9) i in.

Najściślej z krytyką literacką wiąże się krytyka artystyczna, uprawiana zresztą u nas znacznie słabiej. I tu nieraz najciekawsze i najpiękniejsze studja, zagrzebane w zapomnianych rocznikach czasopism, rychło schodzą z uwagi czytelnika. Przychodzi na myśl zwłaszcza Leon Piniński (* 1857), który wydał też dwutomowe dzieło o *Shakespearze* (1924), samodzielnie wzbogacając obfitą na ten temat europejską literaturę krytyczną. Przy tej sposobności chociaż wspomnieć trzeba o Władysława Matlakowskiego (1851—1895) studjum o *Hamlecie* (1894). Z filozoficznych prac nad teorją sztuki, oprócz tych, o których była tu na innych miejscach mowa, najwięcej uwagi zwracają książki Michała Sobeskiego (* 1877). Pozatem wyróżniają się m. in. studja Romana Zrębowicza (* 1884), pożyteczną próbę syntezy dał już ostatnio Stanisław Ossowski *(U podstaw estetyki*, 1933). Znakomita dwutomowa *Historja Filozofji* (1930) Władysława Tatarkiewicza (* 1886), z głównego swego zawodu historyka sztuki, ułatwia niezbędną orjentację podstawową w zagadnieniach ogólnych w ich rozwoju dziejowym. Odosobnionem zjawiskiem były studja o *Krytyce literackiej we Francji* (wyd. 1899, 2 t.) Edwarda Przewóskiego (1852—1897). Książki Juljusza Tennera *(Estetyka żywego słowa*, 1904; *Technika żywego słowa*, 1906; *O twórczości aktorskiej*, 1912; *Pod-*

ręcznik sztuki czytania, 1917) torowały drogę mało przedtem uwzględnianym zagadnieniom. Nieobojętne dziś jeszcze są dawniejsze studja estetyczne Marjana Massoniusa (*1862) oraz Edwarda Abramowskiego (1868—1918, nieukończone zbiorowe wyd. *Pism* wychodzi od r. 1924, dotąd 4 t.), którego również samodzielne, nieraz prekursorskie, prace z psychologji i socjologji wywarły m. in. wpływ na Żeromskiego, a pięknem swej formy literackiej tem sugestywniej przemawiają do ciekawości umysłowej czytelnika. Nie idzie tu o wyczerpującą bibljografję zagadnień, jedynie o kilka najogólniejszych wskazań, w jak wielu i różnych kierunkach rozszczepiają się zainteresowania, skoro podejmie się próbę pobieżnego choćby przeglądu twórczej myśli krytycznej w dziedzinie sztuki. Bo sztuka ogarnia najwszechstronniej wielorakie zagadnienia życia ludzkiego, można ją więc oceniać z różnych aspektów i ma to zawsze swoje krytyczne uzasadnienie. O znaczeniu myśli krytycznej w sztuce i dla sztuki najmniej rozstrzygają choćby najmocniej ugruntowane zasady metodyczne, czasami nawet stanowisko pozaestetyczne przynosi wyniki istotniejsze, pozwala głębiej wniknąć w strukturę właśnie artyzmu. Wymownym przykładem Brzozowski, że w krytyce główną wartością jest twórczy stosunek do przedmiotu badań. Nie przesądza to jednak sprawy, że miara estetyczna w sztuce obowiązuje przedewszystkiem i że nie można jej odrzucać nawet wtedy, gdy się dzieła sztuki ocenia pod kątem zainteresowań psychologicznych, społecznych, filologicznych czy jakichkolwiek innych. Gdy ktoś rozpatrując wątki klasyczne we współczesnej polskiej poezji na tematy sportowe, na równym poziomie zestawiać zechce *Laur Olimpijski* Wierzyńskiego np. z *Podszeptami prometejskiemi* Franciszka Janczyka, będzie to nietylko jaskrawym dowodem, że się jest pozbawionym poczucia miary estetycznej, ale również momentem, dyskwalifikującym wartość takiego studjum filologicznego ze stanowiska choćby najszerzej pojmowanych zasad krytyki literackiej. Nieporozumienia estetyczne zdarzają się jednak nawet wybitnym badaczom sztuki. Czy bowiem np. Władysław Kozicki (* 1879), autor bardzo pięknej monografji

o *Michale Aniole* (1908) i innych studjów artystycznych, któremi zasłużył się i ze stanowiska literackiego na miano wybitnego pisarza, łączącego zalety uczonego z rzetelnym polotem poety, nie trwoni zbytecznie swych niewątpliwych zdolności na chybione próby dramatyczne lub powieściowe? Przykładów takich więcej wskazaćby można.

W zakres krytyki literackiej wchodzi też oczywiście historja literatury. Granice między krytyką literacką a historją literatury są nieustalone i pozostaną zawsze wątpliwe, t. zw. zaś „nauka o literaturze" jest doktryną, przynajmniej jak dotąd, nierokującą trwalszego istnienia, bo w swych naprawdę doniosłych zagadnieniach (najciekawsze w tym kierunku prace dali ostatnio Juljusz Kleiner, Zygmunt Łempicki (* 1886), Tadeusz Grabowski (* 1871) i in. młodsi badacze) należy do estetyki, gdzie na szerszym terenie porównawczym osiąga się wyniki pewniejsze i poważniejsze, a w węższym zakresie jest poprostu albo historją literatury albo krytyką literacką. Dając obraz twórczości literackiej, pozornie łatwiej jest wskazać, dlaczego pomija się w nim historyków literatury. Ale utykamy na pierwszym z brzegu przykładzie, bo czyż np. monografje historyczno-literackie Kleinera o Słowackim, Józefa Kallenbacha (1861—1929) o Mickiewiczu, Józefa Ujejskiego (* 1883) o Malczewskim, Tadeusza Piniego (* 1872) o Krasińskim i t. p., nie należą do t. zw. literatury pięknej w równym stopniu, co powieść historyczna lub zwłaszcza rozpowszechniona ostatnio powieść biograficzna? Jedyna istotna między niemi różnica to w ostatnich brak ujawnionej odpowiedzialności naukowej i związana z tem większa swoboda w organizowaniu artystycznem materjału rzeczowego. Czyż skądinąd dzieła historyków literatury nie odznaczają się pięknem indywidualnego stylu? Nie wywierają niekiedy wybitnie zapładniającego wpływu artystyczno-kulturalnego? Nie odgrywają ważnej roli w rozwoju twórczości literackiej? Dla przykładu, t. zn. nie wyczerpując bynajmniej przedmiotu i związanych z nim zagadnień literackich, wymienić starczy dwa nazwiska: Aleksandra Brücknera (* 1856) i Ignacego Chrzanowskiego (* 1866).

Pierwszy z nich, magnus parens naszych historyków

kultury, autor kapitalnego zarysu *Dziejów literatury polskiej* (1903, III wyd. 1924, 2 t.) i jedynej w języku polskim *Historji literatury rosyjskiej* (1922—1923, 2 t.), odkrywca najdawniejszych pomników prozy polskiej i licznych zabytków literackich średniowiecza polskiego, biograf *Mikołaja Reja* (1905) i *Różnowierców polskich* (1905), rewindykator zasług literackich Wacława Potockiego i wogóle polskiego siedemnastowiecza, historyk *Dziejów języka polskiego* (1906, III wyd. 1925) i twórca *Słownika etymologicznego języka polskiego* (1927), w *Dziejach kultury polskiej* (1930—1931, 3 tomy) dał rozległą syntezę badań naukowych, w czem lwia część jego własnych. Oto główne tytuły zasług uczonego, badacza o zadziwiającym ogromie plonów pracy i o niezwykłym temperamencie twórczym, odbijającym się także w stylu bardzo oryginalnym i niezmiernie żywym. Że uniesiony zapałem, przeholował niekiedy w ocenie krytycznej zjawiska literackiego, np. przy Potockim lub Konopnickiej, że nie unikał śmiałych hipotez i nie wahał się kierować intuicją, opartą zresztą zawsze o bezprzykładny obszar doświadczenia i wiedzy z dziedzin bardzo rozległych, że wreszcie na karcie tytułowej *Słownika etymologicznego* miał odwagę zacytować słowa poety (Norwida), wytaczano przeciw Brücknerowi zarzuty braku ścisłości filologicznej. Mniejsza tu o nie, bo jako uczony wniósł on do nauki polskiej więcej zdobyczy, niż ktobądź ze współzawodników, dzięki zaś wybitnie twórczym zaletom umysłu i pióra rozbudził powszechną ciekawość do nieprzebranych skarbów wiedzy kulturalnej, jakie w dziełach swoich odkrywa i przedstawia w sposób, dostępny nawet dla laika, więcej niż to, bo i obojętnego dla rzeczy czytelnika zdolny porwać, z obcą mu nauką oswoić i do niej pociągnąć. We współczesnej polskiej twórczości literackiej niemało od Brücknera skorzystali i Żeromski, i ostatnio Kossak-Szczucka, i wielu innych.

Jak zaś odświeżająco wpłynął na znajomość *Dziejów literatury niepodległej Polski* i czem wogóle dla kilku pokoleń przedwojennych był podręcznik szkolny Ignacego Chrzanowskiego (1908, X wyd. 1930), przypominać chyba zbyteczne. Wysokiej miary patrjotyzm, niemniej szczery

demokratyzm, dobre poczucie miary estetycznej i głębokie umiłowanie przedmiotu oto, co czerpano z tej książki, napisanej stylem, który dziś wydaje się nazbyt patetyczny, ale wówczas sugestywnie oddziaływał na młode umysły i serca, a lapidarnemi określeniami utrwalał w pamięci główne wiadomości bezporównania skuteczniej od najdoskonalej przeprowadzonej heurezy. Była to świetna szkoła twórczego ducha obywatelskiego. Z powodu innej książki Chrzanowskiego zauważył Karol Krzewski, że należy ona do tych, „z któremi nie można zrobić jednego doświadczenia. Oto nie można na niej przekreślić nazwiska autora i zmienić je na inne, co na wielu pracach fachowych można zrobić bez krzywdy dla nich". I dlatego, choć książki krytyków starzeją się prędzej, niż książki powieściopisarzy czy poetów, książki Chrzanowskiego długo jeszcze nie stracą poczytności i nie przestaną samem ich czytaniem, bez względu na zainteresowanie naukowe, sprawiać rzetelnej przyjemności. Czyż to nie wystarczający powód, aby ich autora zaliczyć do twórców literatury pięknej?

Z tegoż i z innych tytułów liczne z różnych dziedzin wiedzy zgłaszać można pretensje do miejsca w literaturze w ściślejszem znaczeniu tego pojęcia. Kilka jeszcze dowolnie wybranych przykładów. Z historji literatury powszechnej i polskiej dzieła Marjana Zdziechowskiego (* 1861), niezwykle zawsze żywe, rozciekawiające myśl czytelnika i budzące silne wzruszenie estetyczne, bo przeniknięte subjektywnie przeżywanym stosunkiem autora do badanego przedmiotu, a przytem wyrażające głęboko ugruntowany i silnie zarysowany indywidualny, religijno-filozoficzny pogląd na świat. Z historji literatury i kultury angielskiej i angloamerykańskiej świetnie napisane i również indywidualną treścią duchową nabrzmiałe książki Romana Dyboskiego (* 1883), którego nadto pamiętnik o *Siedmiu latach w Rosji i na Syberji 1915—1921* (1922) jest utworem o wartości literackiej niemniejszej od pokrewnych pamiętników Kossak-Szczuckiej lub Goetla. Była już przedtem mowa o dziełach Kazimierza Morawskiego i Tadeusza Zielińskiego z historji kultury Grecji i Rzymu i o ich wysokich zale-

tach indywidualnego artyzmu. Z historji muzyki nasuwają się pamięci nazwiska Henryka Opieńskiego (* 1870) i Zdzisława Jachimeckiego (* 1882), których pewne dzieła fachowe pobudzają wrażliwość umysłową i artystyczną nawet u czytelników obojętnych na świat dźwięków i rozdźwięków. Z historji politycznej zamiast wielu innych wystarczy przypomnieć Szymona Askenazego (* 1866) monografję o *Księciu Józefie Poniatowskim* (1905), co tak silnie wzruszyła Wyspiańskiego i bezwątpienia należy do *literackich* arcydzieł historjografji polskiej. Nawet z pozornie niepodatnej dla artystycznego opracowania nauki gospodarstwa społecznego wskazać można dziełko Henryka Radziszewskiego o *Polskiej idei ekonomicznej* (1918) albo Edwarda Milewskiego niezrównane *Sklepy społeczne* (1910), których czytanie potęguje napięcie duchowe, niczem syndykalistyczne emocje w powieściach Żeromskiego. Z dzieł prawników Władysława Leopolda Jaworskiego (1865—1930): *Notatki* (1929) albo Oswalda Balzera (1858—1933): *Przygodne słowa* (1912). Z dzieł przyrodników szkice filozoficzne Władysława Natansona (* 1864: *Odczyty i szkice*, 1908; *Oblicze natury*, 1924; *Porządek natury*, 1928) nawet treścią swoją zahaczają o tematykę literatury, z formy bezsprzecznie do niej należąc, jak i szeroko przed wojną poczytne dzieła Józefa Nusbauma-Hilarowicza albo *Wyprawy polarne* (1914) Antoniego Bolesława Dobrowolskiego, czy też ze świadomym zamiarem artystycznym pisane niektóre utwory Michała Siedleckiego (* 1873: *Głębiny*, 1902; *Jawa*, 1913; *Opowieści malajskie*, 1917; *Skarby wód*, 1923), Jerzego Smoleńskiego (* 1881: *Krajobraz Polski*, 1912; *Morze i Pomorze*, 1928) i in. Możnaby długo jeszcze wybierać z katalogów różnych nauk, aby się coraz mocniej utwierdzać w przekonaniu, iż gdyby do obrazu współczesnej literatury polskiej zaliczyć również tych przedstawicieli rozmaitych dziedzin naszego piśmiennictwa, co na to formą swych dzieł wpełni zasługują a polotem wyobraźni poetyckiej wznoszą się często do syntez, bynajmniej nieustępujących siłą wyrazu np. Jeansowi, głośnemu dziś i w Polsce astronomowi angielskiemu,

a czasami potężniejsze dających widoki od najśmielszych fantazyj czystej poezji, — przyszłoby zakres badanego przedmiotu rozszerzyć niepomiernie, przyczem kto wie, czy dzieła zrodzone z fikcji literackiej nie zeszłyby w takim parlamencie do znaczenia jakiejś „mniejszości narodowej". Tak zresztą i w życiu teraźniejszem z literaturą dziś bywa. Ale chociaż zamiar objęcia całego obszaru piśmiennictwa, o ile ono formą literacką względnie językową odpowiada niezbędnym wymaganiom artyzmu, byłby nader nęcący, przerasta to siły piszącego te słowa. Należało jednak wskazać owe najdalsze widoki otwierające się przed historykiem literatury, a uzmysłowiwszy je sobie, stwierdzić tem samem, że i historja literatury, i w pewnej mierze nawet krytyka literacka może i musi być wykluczona z ogólnego obrazu twórczości literackiej. W myśl znanego przysłowia i tu jednak bywają nieuniknione wyjątki, które też zostały już lub będą jeszcze uwzględnione.

Jakże obszerny dział piśmiennictwa przedstawia nadto t. zw. publicystyka, którą i najznakomitsi pisarze lub poeci nie gardzą. I niejeden z polityków, zwłaszcza z tych, co bezpośrednią wymową jednają zwolenników dla wyznawanej czy nawet tylko krzewionej przez siebie idei, zasługiwałby na poczesne miejsce wśród mistrzów literatury. Znalazłby się tu więc i Roman Dmowski (* 1864) obok Ignacego Daszyńskiego (* 1866), i Stanisław Stroński (* 1882) obok Augusta Zaleskiego (* 1883), i bardzo wielu innych z różnych obozów. Wiadomo, że Polacy „gadać" umieją. Ograniczając teren naszych badań nawet do publicystyki w ściślejszem, bardziej „literackiem" znaczeniu, włączyćby tu przyszło pokaźny poczet nazwisk i dzieł. Publicystyka jednak przez swój z założenia tendencyjny charakter wychodzi poza granice twórczości artystycznej. Wymaga ona odrębnych sprawdzianów oceny krytycznej. Dla przykładu więc raczej wybieramy tu kilka nazwisk z pośród tych, co wysokim poziomem stylu literackiego wyróżniają się z bardzo licznej rzeszy.

Jednym z najwięcej niezależnych a zarazem najczujniejszych przedstawicieli ducha narodowego w przedwojennej prasie polskiej był ANTONI CHOŁONIEWSKI

(1872—1924), przygodnie poświęcający swe świetne pióro także zaganieniom literatury i wogóle sztuki, z baczną zaś uwagą śledzący sprawy kultury duchowej. Wczesnym objawiem jego talentu literackiego była niewielka broszura p. t. *Nieśmiertelni, Fotografje literatów lwowskich* (1898), w których dał znakomicie uchwycone i bardzo żywo pokazane sylwetki, rysowane z natury i z subtelnego wyczucia twórczego charakteru przedstawionych postaci. W licznych swych artykułach, z których niektóre wydawał także w osobnych odbitkach, walczył, zawsze z najczystszych pobudek i z rzadką szlachetnością postawy polemicznej, ze wszystkiem, co realnie zagrażało narodowemu stanowi posiadania, przyczem sprawy ducha uznawał za najistotniejszy zrąb społecznego bytu. Czy to w *Nieobecnych* wyrzucał arystokracji polskiej brak udziału w pracy nad budową kultury polskiej, czy w sprawie żydowskiej zajmował stanowisko dalekie od jakiegokolwiek antysemityzmu, ale jasno podkreślając objawy i skutki separatyzmu narodowościowego, czy w *Tańcu wśród mieczów* i w szeregu innych artykułów i broszur zwalczał niebezpieczeństwo niemieckie, czy też występował jako jeden z najgorętszych rzeczników polskości Pomorza i praw polskich do Bałtyku, czynił to zawsze z doskonale umotywowanem przeświadczeniem, z rzetelnością sumiennego przekonania, z powagą szczerego patrjoty i z głęboko przekonywającą swadą pisarza, który niepospolity artyzm swego pióra poświęcił całkowicie na rzecz aktualnych zagadnień społecznych. Jego talent literacki wyraził się najpełniej w *Duchu dziejów Polski* (1917). Przeciwstawiając się historycznej szkole krakowskiej i warszawskim pozytywistom w poglądach na przeszłość narodową, Chołoniewski wystąpił tu jako apologeta pięknych tradycyj na tle ogólnego obrazu duchowych dziejów Polski, odmalowanego z dużym polotem syntezy w pełnych artyzmu skrótach historycznego widzenia. Wskazuje on m. in. skarby wolności, zdobyte w państwowym rozwoju niepodległej Polski, tolerancję i demokratyzm, zalety obywatelskie i społeczne psychiki narodowej, jako czynniki naturalne, najpiękniej zaznaczone w naszej przeszłości i najlepiej rokujące o wielkich

zadaniach naszej przyszłości. Dziełko Chołoniewskiego, bez względu na jego krytyczną ocenę polityczno-historyczną, porywa czytelnika tym rodzajem pisarskiego artyzmu, co wypływa z głębokiego umiłowania ojczyzny i z optymistycznej wiary w świetlane jutro dodatnich sił narodowych.

Głębszym krytycyzmem, ale ograniczonym przez fanatyzm partyjnego działacza, odznacza się ZYGMUNT WASILEWSKI (* 1865), który również jako krytyk literacki jest przedewszystkiem psychologiem duszy narodowej. Zasłużony biograf Goszczyńskiego i Kasprowicza, w licznych swych dziełach, z których ważniejsze: *Listy dziennikarza w sprawach kultury narodowej* (1908), *O sztuce i człowieku wiecznym* (1910), *Myśl przebudowy* (1912), *Na wschodnim posterunku* (1919), *O życiu i katastrofach cywilizacji narodowej* (1921), *Dyskusje* (1925), Wasilewski stara się ugruntować ideologję stronnictwa demokratyczno-narodowego w rozważaniach nad strukturą psychiki narodowej. Pod tym samym kątem rozpatruje też zagadnienia polskiej twórczości literackiej w szeregu studjów, zebranych ostatnio w tomach p. t. *Mickiewicz i Słowacki* (1922), *Jan Kasprowicz* (1922), *Seweryn Goszczyński* (1923), *Współcześni* (1924), *Wspomnienia o Janie Kasprowiczu i Stefanie Żeromskim* (1927), *Poeci i teatr* (1929), *Pieśń w górach* (1930), oraz w redagowanej od roku 1925: *Myśli Narodowej*. We współczesnej polskiej krytyce literackiej jest dziś Wasilewski jedynym konsekwentnym i świadomym przedstawicielem głębszego kierunku społecznego, będąc równocześnie rzecznikiem niezależności sztuki od innych dziedzin narodowej twórczości, ale wskazując to samo ich podłoże biologiczne we wspólnych źródłach dziejowej przeszłości, stanowiących również o idealistycznej sile artyzmu. Obdarzony bystrą przenikliwością psychologicznego wejrzenia i czułym zmysłem estetycznym przy równoczesnej zdolności syntetycznego ujmowania zjawisk, Wasilewski daje nieraz bardzo głębokie charakterystyki indywidualności twórczych i trafnie wskazuje ich związki ze środowiskiem dziejowo-społecznem. Napisał J. E. Skiwski, że Wasilewski to „umysł konkretny, nie dający się nigdy zwieść

frazeologji w jakąkolwiek uderzyłaby nutę, przytem bogata organizacja uczuciowa, nawiązująca z niesłychaną łatwością kontakt z tem wszystkiem, co w jakiejkolwiek postaci kryje zarodki życia". To apologetyczne zdanie nietyle wyznawcy, ile chwilowego naówczas sojusznika sprostować przyjdzie o tyle, że Wasilewski, powodując się wskazaniami stronnictwa politycznego, którego jest jednym z głównych filarów, niezawsze może lub raczej chce widzieć rzeczy w istotnej ich prawdzie, choć trzeba przyznać, że jego wysoka i rzetelna kultura umysłowa nie dopuszcza nigdy do naiwnych fałszów.

Publicystą i krytykiem niezwykle czujnym na twórcze wyznaczniki życia w polskiej kulturze duchowej jest WINCENTY RZYMOWSKI (* 1883), odznaczający się niemniej bystrą spostrzegawczością i wnikliwą intuicją psychologiczną, jak i zdolnością głębokiego ujmowania zagadnień ogólnych i doskonałem wyczuciem wartości kulturalnych. Od początku swej działalności na łamach przedwojennej *Prawdy,* poprzez wspólnie z Tadeuszem Hołówką czasu wojny redagowany *Widnokrąg,* aż po obecną pracę publicystyczno-literacką w *Kurjerze Porannym,* Rzymowski występuje zawsze jako przeciwnik doktrynerstwa i dogmatyzmu, wróg przeżytych szablonów i ciasnych formułek partyjnych, a rzecznik indywidualnej prawdy wolnego człowieka w walce o ideę wspólnego dobra. Świetna werwa polemiczna i bujny temperament pisarski przejawiły się najzwięźlej i najwyraziściej w notatkach i aforyzmach p. t. *Polskie — arcypolskie* (1919, przedtem w *Myśli Polskiej* 1917—1918 p. t. *Pamiętnik rybałta,* podpisywany pseudonimem Ignacego Boruty). „Racją bytu pamiętnika — pisał tam Rzymowski — jest szczerość, podobnie jak racją bytu żołnierza jest odwaga. Lecz czemże jest szczerość, jeśli nie odwagą pióra? Czem jest odwaga, jeśli nie szczerością miecza? Dlatego to, zapewne, pamiętniki zazwyczaj piszą żołnierze i — heretycy". Heretykiem bywa Rzymowski o tyle, że jest fanatykiem szczerości i prawdy. Przedewszystkiem wszakże jest on żołnierzem idei wolności narodowej. W imię tej idei chłostał swem ciętem piórem żałobne nastroje przedwojennych rocznic narodowych, twierdził bowiem, że „niewol-

nik smutny się nie buntuje", a chciał w narodzie rozżarzyć wolę bohaterskiego czynu. W imię tej samej idei w *Sygnałach historji* (1929) prześwietlał wnikliwem spojrzeniem blaski i cienie faszyzmu włoskiego. W publicystyce polskiej jest też Rzymowski najwybitniejszym i najcharakterystyczniejszym przedstawicielem epoki i obozu Marszałka Piłsudskiego. Najpiękniejszym tego wyrazem jego książka o Tadeuszu Hołówce p. t. *W walce i burzy* (1932). Na biograficznem tle wzniosłego żywota przedwcześnie a tragicznie zeszłego przyjaciela i działacza rozsnuł tu Rzymowski podchwycone w ich rzeczywistem powstawaniu i narastaniu, subjektywnie odczute i przeżyte, ale i ze zmiennej falistości zdarzeń ujęte w wyraźnie nakreślone linje syntetyczne, idee współczesnej polskiej myśli politycznej. Piękno prozy Rzymowskiego, znanego również z wybornych przekładów Machiavella i Papiniego, osiąga tu najmocniejsze akcenty bojownika o duchową prawdę nowej rzeczywistości polskiej.

„Czas nareszcie przestać pisać o sztuce. Co innego zapewne mamy teraz w głowie i w sercu. Improwizowaliśmy najśliczniejsze poema Narodowego powstania. Życie nasze już jest poezją. Zgiełk oręża i huk dział: ten będzie odtąd nasz rytm i ta melodja".

Owe pamiętne słowa Maurycego Mochnackiego, napisane w chwili, gdy wybuch powstania listopadowego nakazywał oddać wszystkie swe siły na czynną walkę za Ojczyznę, — nieodparcie na myśl przychodzą, gdy mamy oto zdać sprawę z literatury polskiej czasu wielkiej wojny.

Na tem miejscu niech mi wolno przytoczyć własne słowa, pisane i drukowane w roku 1916 w *Ziemi Kieleckiej* (nr. 45) p. t. *Poeta Czynu:* „W całej twórczości Wyspiańskiego niema prawie ustępu, któryby nie przesiąkł myślą o Ojczyźnie. O Wyspiańskim można powtórzyć bez zastrzeżeń, co kiedyś Maurycy Mochnacki powiedział o sobie: jedynym romansem jego życia była Polska. — Kiedy Konrad z *Wyzwolenia* znajduje się w zamknięciu i bez wyjścia, poeta przewiduje, że wrota do swobody odemknie mu wyrobnik, albo dziewka bosa. Wiersze te z następnych wydań dramatu Wyspiański usunął. Ruch rewolucyjny 1905 roku zdawał się poecie jutrzenką wolności narodowej. Stworzył wtedy kilka hymnów, wzywających do Czynu. Gdy jednak nadzieje zawiodły, napisane wiersze zniszczył, w nowem wydaniu *Wyzwolenia* wspomniany zwrot usunął, ocalał tylko potężny przekład-parafraza łacińskiego *Veni Creator*. I to jedno orędzie pozostało, jako testament ducha poety, przekazujący następnym pokoleniom nieziszczone pragnienia narodowego wieszcza. On chciał widzieć Polskę nie pod czarem skrzypek Chochoła, lecz pod znakiem Złotego

Rogu. Taką była tragedja twórczości Wyspiańskiego. — Po jego zgonie nie było i w danej chwili nie mogło być nikogo, ktoby zdołał objąć dziedzictwo po narodowym Rapsodzie. Zastąpić jego Słowo mógł już tylko Czyn. Innym pozostawało jeno targać narodowem trzewiem, by nie zakrzepło w bezmocy. (Takim wielkim inkwizytorem duszy polskiej był Stefan Żeromski). — Tymczasem w cichości pracy podziemnej nabierano sił do walki i przygotowywano hufiec orężny. Nieznany szerszemu ogółowi wódz wielkiej sprawy czekał na chwilę. Imię Józefa Piłsudskiego ujawniło się światu i Polsce dopiero w sierpniu 1914 roku. On wziął na barki swoje spełnienie woli wieszczów. Uzbrojony w wolę Mocy i pragnienie Czynu, opromieniony wielką miłością Ojczyzny, zapatrzony w jeden święty cel Wolności narodowej, nie zawahał się podjąć umilkłe Słowo, by wskazać narodowi drogę. I nic to, że zniewolone społeczeństwo nie chciało przyłożyć ucha do ziemi, by wyczuć tentent cwałującego rumaka Wernyhory, i nic to, że nie umiało wśród zawrotnych prądów dosłyszeć dźwięków Złotego Rogu. On trwa — Naczelnik Narodowej Sprawy. — Ten jest poeta Czynu".

Przytoczyłem powyższe słowa bez zmiany (przywracając tylko przedostatnie zdanie, skreślone z tekstu przez austrjacką cenzurę wojenną), wydaje mi się bowiem, iż choć dziś napisałbym je zapewne inaczej, wyrażają one atmosferę chwili, w której poezja, żywicielka ducha niepodległościowego w dobie niewoli, realizowała się w czynie. Cały zastęp pisarzy polskich z Wacławem Sieroszewskim na czele od pierwszych dni sierpniowych 1914 roku pióro na oręż zamienił, by zbrojnie walczyć pod dowództwem „romantyka celów — pozytywisty środków". W pierwszych latach wojennych także pióra, jeśli działały, nie sztuce już służyły, lecz aktualnym zadaniom niepodległościowej propagandy.

Nie miejsce tu na przedstawianie politycznych dziejów tych lat, w których sprawa narodowego wyzwolenia dramatyczne przechodziła koleje. Dramatu tego jest dziś już czytelnikom dostępny najlepszy dokument historyczny, ale nieobojętny i pod względem literackim, jakim są JÓZEFA PIŁSUDSKIEGO (* 1867) zebrane *Pisma* —

Mowy — Rozkazy z lat 1893—1926 (8 tomów, 1930—1933; uzupełniają je: *Przemówienia, wywiady, artykuły 1926—1930,* 1931, oraz *Poprawki historyczne,* 1931).

Nie z zamiaru literackiego i nie dla literatury powstały te pisma, od pierwszych numerów nielegalnego *Robotnika* aż po rozkazy i przemówienia Naczelnika Państwa i pierwszego Marszałka odrodzonej Rzeczypospolitej. Nie pora też jeszcze na ocenę literackiego artyzmu, mimowolnie i dodatkowo wypływającego z niewątpliwego i pod tym względem talentu autora. Z pism tych wyrasta przed nami postać wielkiego męża czynu, nawet z czasów, które dla ogółu społeczeństwa były legendą, osłoniętą mgłą tajemnicy lub zniekształconą przez dowolną interpretację różnych komentatorów. Otóż, co każdego czytelnika *Pism* Piłsudskiego uderza przedewszystkiem, to niezłomność powziętej idei, rozwijanej w najmniej pomyślnych warunkach, z tem większą stanowczością wysuwanej, jako niezbędny obowiązek narodowego bytu, z coraz potężniejącą świadomością dążącej do realizacji. W przeciwstawianiu się ówczesnej rzeczywistości polskiej hartowała się wola przyszłego jej wodza, w podejmowanych próbach i pracach przygotowawczych kształtowały się władze charakteru i umysłu, dzięki którym stał się on niezastąpionym w chwili przełomowej kierownikiem, co nietylko poprowadził naród do zwycięstwa, lecz również utrwalił zdobyte podstawy i wytyczył drogi idącej w przyszłość twórczej myśli państwowej. Czytając chronologicznie zebrane *Pisma* Piłsudskiego, śledzimy kolejne etapy drogi, niezakończonej zwycięstwem, bo po zwycięstwie nadal najeżonej walkami i trudnościami w wewnętrznej pracy nad kształtowaniem duszy narodowej. Mamy tu wyjątkową możność wniknięcia w narastanie psychiki indywidualności twórczej w tej najodpowiedzialniejszej dziedzinie, jaką jest kierowanie losami zbiorowemi. Są to niezrównanej miary dokumenty, z których poznajemy, jaką była „szkoła“ i droga wielkiego wodza.

Świadomość moralnej strony zagadnienia występuje już w najwcześniejszych artykułach Piłsudskiego. Pisząc w roku 1895 *O Rosji,* wyraża Piłsudski niewiarę w rosyjski ruch rewolucyjny, który — zdaniem autora — w walce

z caratem mógł odegrać tylko rolę pomocniczą. Nie widział w nim bowiem moralnej siły duchowej. W liście z roku 1908 do Daszyńskiego z całą stanowczością stwierdza Piłsudski: „Nie rozpacz, nie poświęcenie mną kieruje, a chęć zwyciężenia, przygotowania zwycięstwa...“ W artykule z roku 1911 p. t. *Kryzysy bojów* pisał, że w kryzysach boju zwycięstwo dokonywa się w tajnikach duszy ludzkiej; szala zwycięstwa rozstrzyga się w sercu, woli, charakterze i w umiejętności trwania w człowieku; w kryzysie technika ustępuje miejsca charakterowi. Wprawdzie w *Zarysie historji militarnej powstania styczniowego* (1912) z całą trzeźwością Piłsudski zaznaczył, że dla celów wojny nie można liczyć na siłę moralną, jako na konkretną wartość materjalną, ale znaczenie tej siły moralnej w sposób zupełnie stanowczy podkreśla na wielu miejscach *Pism* z ostatnich lat przedwojennych. W artykule o *Mobilizacji powstania* kładzie nacisk na potrzebę „ulepszenia duszy ludzkiej“. W studjach: *Z wojny bałkańskiej* (1914) co chwila napotykamy zwroty, z których wynika praktyczna rola wiary w powodzenie, oraz sprawa t. zw. „morale“ wojska.

W danych warunkach rzeczywistości polskiej, kiedy nadto siły trzeba było mierzyć na zamiary, bo — jak w roku 1914 napisał Piłsudski — „wiele może, kto musi“, — jedyną platformą, na której przyszły wódz narodu mógł był praktycznie rozwinąć wolę zwycięstwa, były kadry partji socjalistycznej. Co go tam skierowało, opowiada sam w drukowanem w roku 1903 wspomnieniu: *Jak stałem się socjalistą.* Z wyznań tego artykułu podkreślić tu należy wczesne umiłowanie pism Słowackiego, ściśle związane z demokratyzmem przekonań, a już w niepodległej Polsce potwierdzone aktem sprowadzenia prochów pośmiertnych poety na Wawel. Nadmienia tam również Piłsudski o swej odrazie do literatury rosyjskiej i o krytycznym stosunku do doktryny Marxa.

Głównym motorem działalności Piłsudskiego była od początku i zawsze sprawa niepodległości narodowej. W artykułach, drukowanych od roku 1893 w londyńskim *Przedświcie,* organie polskiej emigracji socjalistycznej z zaboru rosyjskiego, oraz od roku 1894 w tajnym *Robotniku*, kra-

jowym organie informacyjno-agitacyjnym Polskiej Partji Socjalistycznej, przy każdej sposobności porusza Piłsudski sprawę niepodległości, wysuwając ją, jako hasło proletarjatu, przyczem brak swobody politycznej uważał za pierwszą zawadę na drodze ruchu robotniczego. Najbardziej stanowczo zwalczał argumenty kosmopolityzmu, z całą siłą własnego przeświadczenia i na wszelkie sposoby przekonywał czytelników *Robotnika,* że „niewola nie jest ciężarem urojonym". Czytając dziś zebrane artykuły z *Robotnika,* wprost u źródła czerpiemy wiedzę o roli Piłsudskiego w unarodowieniu socjalizmu polskiego; o znaczeniu jego walki z ugodą, mającej w swoim przebiegu momenty o tak tragicznem napięciu, jak sprawa warszawskiego pomnika Mickiewicza; wreszcie o jego od pierwszej chwili działalności wychowawczej w kierunku zwalczania psychozy niewoli w społeczeństwie oraz stopniowego przygotowywania gruntu pod nowe powstanie narodowe. „Patrjotyzm polski, — pisał Piłsudski w odezwie z roku 1898 — jeśli ma doprowadzić do niepodległości narodu, musi być przeciwrządowym, rewolucyjnym, musi czerpać życiodajną siłę w politycznej świadomości mas szerokich". Takim wychowawcą proletarjatu polskiego był właśnie Piłsudski w okresie swej działalności, jako pisarz, redaktor i drukarz tajnego *Robotnika* (1894—1900).

W jaki sposób i w jakich warunkach odbywało się w tych latach sprowadzanie drukowanej zagranicą, druk w kraju oraz kolportaż literatury rewolucyjnej, o tem Piłsudski opowiada obszernie w książce p. t. *Walka rewolucyjna w zaborze rosyjskim. Fakty i wrażenia z ostatnich lat dziesięciu. Część I. Bibuła* (1903). Była to pierwsza osobno wydana i pod własnem nazwiskiem książka Piłsudskiego. *Bibuła,* po której miały nastąpić nienapisane już jednak następne dwie części, zajmuje w pisarskiej działalności autora stanowisko wyjątkowe. Obok znacznie późniejszych *Moich pierwszych bojów* i pomniejszych wspomnień autobiograficznych, książka ta ma charakter poniekąd świadomie literacki. Było to w danym wypadku dyktowane potrzebą chwili, a rodzaj feljetonowy, w jakim autor ujął opowiadanie, miał na celu ułatwić dotar-

cie książki do szerszego ogółu czytelników, aby zwrócić uwagę społeczeństwa na istnienie zorganizowanej walki niepodległościowej „ludzi podziemnych“, stać się próbą jawnej agitacji rewolucyjnej. Pamiętać należy, że było to w roku 1903, że dopiero rok 1905 wywołał liczniejsze i wyraźniejsze na ten temat utwory Żeromskiego, Daniłowskiego, Niemojewskiego, Struga, Słońskiego, Nałkowskiej, Zabojeckiej i innych pisarzy rewolucji. *Bibuły*, którą uznać dziś trzeba za inicjatorkę tego obszernego działu literatury, a przewyższającą utwory powieściowe autentycznością, jakby dziś powiedziano, faktografją, nadto i osobą i znaczeniem celowo tu w cień usuniętego autora, po roku 1905 nie przypomniano. Podzieliła więc zwykły los prekursorstwa: zapomnienie, trwające długo, bo nawet w niepodległej Polsce autorzy książek o Piłsudskim *Bibułę* przeoczali. Dopiero na krótko przed wydaniem *Pism* zwrócono na to uwagę w jednej z recenzyj, następnie w artykule o zapomnianej książce, na łamach *Wiadomości Literackich*. Dotychczas brak jest nowego oddzielnego wydania *Bibuły*, któreby tę „reportażową“ opowieść rozpowszechnić dziś mogło. Opowieść to zaś, niezależnie od znaczenia historycznego i biograficznego, odznaczająca się dużemi zaletami literackiemi: darem łatwej i zajmującej naracji, sugestywnie odtwarzającej powszednie znoje w walce z zaborcą.

Pod względem literackim z wcześniejszych *Pism* Piłsudskiego podobnie jak *Bibuła*, napisane są *Ze wspomnień* (1905) wrażenia z pierwszego przymusowego pobytu Piłsudskiego w słynnym X pawilonie cytadeli warszawskiej, dokąd był przewieziony w roku 1900 z więzienia w Łodzi po nakryciu „drukarni“ *Robotnika*, wspomnienia z roku 1887 o *Buncie więziennym w Irkucku* (1911), częściowo też niezwykle żywo ujęta opowieść z roku 1912 o *22 stycznia 1863*, pierwsza książka Piłsudskiego, która trafiła do szerszych kół polskiej inteligencji, równocześnie zaś z krakowskiemi wykładami o *Historji militarnej powstania styczniowego* (1912) pobudziła wzrost zainteresowania rokiem 1863-cim, co i w literaturze pięknej wydało szereg wybitnych utworów, jak *Wierna rzeka* Żeromskiego (1913), *Ojcowie nasi* Struga,

63 Bartkiewicza, *Kryjaki* Wielopolskiej, *Kuźnia* Choynowskiego i i. W dwóch ostatnio wymienionych książkach dopatrywaćby się można nawet bezpośrednich związków z *Pismami* Piłsudskiego, który w wykładzie z 12 maja 1912 roku nazwał pierwszy okres powstania, przedstawiony w powieści Choynowskiego, *„kuźnią* tej myśli wojennej, która ma nadal trwać w Polsce“, w książce zaś o nocy styczniowej wspomina „księdza Brzóskę, który zczasem miał się wsławić, jako ostatni partyzant Polski“, a czemu Wielopolska poświęciła najsilniej wzruszające karty swej opowieści. Że współdziałanie literatury pięknej z działalnością Piłsudskiego nie było przypadkowe, wynika to i ze stosunków osobistych, jakie z przyszłym wodzem polskim łączyły wybitnych pisarzy polskich, Żeromskiego, Sieroszewskiego, Daniłowskiego, Struga i in., wpływało zaś ono na urabianie nastrojów społeczeństwa w myśl tej intencji Piłsudskiego, o której mówił on w zakończeniu swych wykładów krakowskich, że „szczerze pragnie zbudować most między teraźniejszem pokoleniem a pokoleniem 1863 roku“.

Nie wymieniamy tu tytułów różnych *Pism* Piłsudskiego, związanych z pracą w założonym w roku 1908 Związku Walki Czynnej i w półjawnych od roku 1910 Związkach i Drużynach Strzeleckich, które były kuźnią późniejszego czynu Legjonowego. Pisma, przemówienia i rozkazy z lat 1914—1918, w roku 1917 w więzieniu magdeburskiem pisany pamiętnik wodza p. t. *Moje pierwsze boje* (wyd. 1925), wyróżniający się najlepszym polotem werwy pisarskiej i niepospolitą plastyką opowiadania, dzieło o *Roku 1920* (1924) o charakterze głównie strategicznym, zestawione razem, dają bardzo ostry pogląd na różnice walki z wrogiem w odmiennych prowadzonej warunkach. Gdy w pismach z okresu legjonowego wódz miał do pokonania szereg przeszkód pozawojskowych i we własnej duszy musiał ciężko łamać się z wziętą na siebie odpowiedzialnością za naród, w roku 1920 istnieją wprawdzie nadal innego rodzaju przeciwności pozawojskowe, ale w zmaganiach się z wrogiem wszystko pokrywa sprawa wojny, toczonej o przyszłość narodu, lecz oświetlanej już pod kątem wygranej, więc prze-

dewszystkiem w związku z zagadnieniami sztuki wojennej i sztuki dowodzenia. O ile ta pierwsza, jako wymagająca wiedzy zawodowej, mniej może interesować szerszy ogół czytelników, o tyle sztuka dowodzenia i wogóle wojna jako sztuka przedstawia szereg ścisłych pokrewieństw z życiem, z jego najistotniejszemi zagadnieniami na wszelkich polach pracy twórczej. Jest bowiem rzeczą niewątpliwą, że o takim czy innym kierunku myśli społecznej rozstrzygają wielkie indywidualności, wyrastające ponad miarę przeciętną. Bez względu na zakres działania, sztuka dowodzenia polega na wnikaniu w psychikę tłumu. Stąd też przykłady z jednej dziedziny znajdować mogą zastosowanie i sprawdzian w wielu rozmaitych wypadkach. *Pisma* Marszałka Piłsudskiego mają wartość tem wyższą, że z poza właściwego toku myśli o wojnie przebija wciąż troska szersza, mianowicie zagadnienie dowodzenia narodem. Nic w nich niema z „literatury", żadnej usiłowanej troski o piękno wyrazu, lecz dążenie do przekonania samego siebie czy do pokonania poglądów przeciwnych doprowadza do poszukiwania odpowiedniej siły także w słowie, albo może raczej, indywidualność męża czynu nadaje również słowu tę moc wyrazu, jaką spotykamy pozatem tylko w wielkich dziełach natchnionej poezji.

W jednym z późniejszych odczytów, omawiając stosunek społeczeństwa i wojska w 1863 roku, właściwy przedmiot poprzedził Marszałek Piłsudski rysem historycznym zagadnienia, aby na jego tle uwydatnić dodatnie znaczenie ideologji powstania styczniowego, po którego upadku wystąpił dopiero ostateczny rozstrój myśli niepodległościowej, z czem — jak wiadomo — ciężko zmagał się Piłsudski, tworząc polski czyn zbrojny, i co dotkliwie odczuwał w trudnych chwilach odrodzonego już państwa, gdy jako jego Naczelnik i Wódz Naczelny coraz napotykał przeżytki niewoli, zatruwające duszę narodu. W służbie wojskowej Marszałek wskazuje właśnie uprawę tych cnót, których niedostatek w społeczeństwie myśl jego wodza przyprawia o niepokój. „Proszę panów — mówił Marszałek w styczniu 1926 w odczycie dla wojskowych — dobiegam do końca i chciałbym na ostatek powiedzieć

o jednej prawdzie, która mnie samemu ciężko niegdyś przyszła, która jednak jest niezbita. Prawda ta mówi: jeżeli porównamy wszystkie fachy i wszystkie zajęcia, które ludzie wykonywują, jeżeli porównamy wszystkie prawdy o pewnej jakiejś wartości człowieka w wykonywaniu jego pracy, to jest jedna prawda, która żołnierza najwyżej stawia, jest jeden fakt niezaprzeczony, który się rzuca w oczy, a który tak trudno się przyjmuje, — że żołnierz jest tą istotą, która musi żyć i umierać nie dla siebie, a dla innych. Jest coś, co jest związane ze stanem żołnierza, i czy ten żołnierz gdzieś siekierą czy dzidą wywijał, szukając czaszki przeciwnika i narażając swoją, czy ten żołnierz czy rycerz w szranki wyjeżdżał i bił się z przypiętą na piersi kokardą damy swego serca, czy też musiał patrzeć, stojąc w szeregu, gdy kule korytarze w ciałach ludzkich przebijały, czy też w okopach gdzieś umierał, — to zawsze jest jedna prawda, że żołnierz cierpi i umiera nigdy dla siebie. Więc umiera on dla czegoś, umiera dla kogoś i żyć musi inaczej, niż inni, i czynić to musi także dla kogoś, także dla czegoś. Nie jest to w niczem współmierna praca i współmierne życie z innymi współobywatelami. Żołnierz walczy i żyje dla wszystkich, podczas gdy wszyscy inni walczą o swoje jedynie interesy. Jest coś, co duszę żołnierską, gdy jest prawdziwa, podnosi, coś, co ją czyni piękniejszą wewnętrznie od innych, co łączy wszystkich żołnierzy w jedno — to jest symbol i emblemat narodowy. Kto z naszych współobywateli dla symbolu i emblematu umierać zechce? A tym symbolem, tym emblematem nie są nasze własne żołnierskie osobiste sprawy, bo żołnierz jest znowu obojętny, czy nad głową dowódców powiewa buńczuk z włosia końskiego, czy kolory i tarcze herbowe królów, czy też ma trupem paść, broniąc biało-czerwonych sztandarów narodowych. Jest coś wyższego, niż ludzkie rachunki, jest coś, co jest wyższe nad poziom powszedni. Moi panowie, gdy żołnierz straci szacunek zarówno dla tych emblematów, jak i tego, co jest wyższe, co go wyżej stawia od innych, gdy piękności wewnętrznej niema — boję się o naród taki, gdy próba wojenna wypadnie".

Przytoczona pochwała stanu żołnierskiego sięga

w głąb najistotniejszych zagadnień bytu narodowego. Zwrot o wewnętrznem pięknie ducha odkrywa nam zarazem ów wieczny romantyzm, który w działalności Piłsudskiego stał się czynem realnym i pozytywnym. Również pisma publicystyczne Piłsudskiego są świadectwem bezustannej walki o życiowe prawa romantyzmu, są autorytatywnym komentarzem do żywota męża, co czynem swoim wcielił w życie tęsknoty wieszczów romantycznych i główne postulaty ideowe przywódców neoromantyzmu polskiego, Wyspiańskiego i Żeromskiego. „Literatura — mówił Piłsudski w odczycie o *Psychologji więźnia* — jest odbiciem życia, i te czarne literki, rzucane na papier, mają tę własność, że gdy są rzucone ręką talentu, zostają nietylko świadectwem talentu człowieka, lecz i świadectwem tego, co było w życiu całego miljona ludzi". Żywot Piłsudskiego łączy się najściślej ze szczytowemi dziełami natchnionych twórców literatury narodowej. Jak w życiu, tak i w pismach Piłsudskiego wewnętrzne piękno ducha ukazuje się naszym oczom, jako najniezbędniejsza potrzeba i zarazem miara czynu narodowego i pracy społecznej. Ta potrzeba właśnie, pokrywająca się najdokładniej z zagadnieniami bytu ludzkiego i z prawdą człowieka, występuje u Piłsudskiego nie jako odświętny ideał, lecz jako życiowa konieczność narodowa. Stąd rozdźwięk między Piłsudskim a zakłamaniem współczesnych, głoszących wielkie hasła dla celów demagogicznych, aby pod ich pozorem jedynie swoim własnym służyć interesom. Tej obłudzie, w wysokim stopniu zniepr awiającej życie publiczne, Piłsudski wypowiedział wojnę stanowczą i bezkompromisową. Znaczenie i czynniki tej walki dopiero przyszłość zdoła wpełni ocenić. Dla nas wskazania Piłsudskiego, zawarte w jego *Pismach*, są aktualną nauką moralności obywatelskiej.

Poszukiwanie człowieka zajmuje Marszałka Piłsudskiego również wtedy, gdy zastanawia się nad najcięższemi zagadnieniami swych doświadczeń życiowych, mianowicie nad istotą dowodzenia. Stąd też *Pisma,* w których autor zajmuje się sprawami pozornie bardzo specjalnemi, zawierają zawsze spostrzeżenia i uwagi, rozszerzające badania szczegółowe na widnokręgi, ogarniające sprawy naj-

powszechniejsze i najistotniejsze dla każdego zastanawiającego się nad sobą człowieka. Mieliśmy tego przykład w przytoczonej pochwale stanu żołnierskiego. Ten rys Piłsudskiego, jako myśliciela i pisarza, występuje tem wyraźniej i tem silniej się pogłębia, gdy np. w *Psychologji więźnia* lub artykule *O istocie dowodzenia* rozważania na temat doświadczeń męża czynu przybierają charakter — rzecby można — filozoficzny. „Życzę Polsce i jej armji, — zakończył Marszałek swój wykład ze stycznia 1925 — by w nich było jaknajwięcej ludzi, nie bojących się myśleć". Odwaga konsekwentnego i rzetelnego myślenia, stanowiąca jeden z podstawowych składników psychiki Piłsudskiego, jest również sprawą pierwszorzędnej doniosłości wychowawczej dla narodu, kierującego się więcej uczuciem, niż rozumem.

W swej próbie charakterystyki *Pierwszych dni Rzeczypospolitej Polskiej* Naczelnik Państwa wyznaje o sobie: „W każdem ugrupowaniu ludzkiem, w którem kiedykolwiek byłem, byłem uważany za coś w rodzaju heretyka, za człowieka, który z zamiłowaniem walczy przeciw słowom, walczy przeciw świętościom, walczy przeciw słowom, które treści nie mają". To poczucie samotności w gromadzie ludzkiej, właściwe jednostkom wyrastającym ponad tłum, ma zawsze, jak każda wielkość, znamiona tragizmu, nierozłącznego z wszelką silną indywidualnością, z wewnętrznego musu przeciwstawiającą się zastanej rzeczywistości i otaczającemu światu. Zrozumienie wyjątkowej roli historycznej wytwarza tem ostrzejsze konflikty między wodzem a społeczeństwem, zarazem zaś nakłada obowiązek nieustającej czujności i pogotowia. Od tego natężenia ducha, przejętego dogłębną troską o przyszłość narodu, chwile wytchnienia znajduje Piłsudski w atmosferze wspomnień legjonowych. Karty jego *Pism,* na których kreśli fragmenty pamiętników z najszczęśliwszej doby swego życia, odznaczają się pogodą i nieraz niepowszednim humorem. Są też one najlepszem świadectwem niepospolitego talentu literackiego autora. Takie np. przemówienie na zjeździe Legjonistów w r. 1925, pod względem nietylko treści ale i formy, ma wyraz szczerze odczutej i sugestywnie oddanej poezji.

Drugiem środowiskiem, gdzie Marszałek odpoczywa od swych trosk powszednich, jest świat dzieci. One to nadto krzepią go wiarą w przyszłość nowych pokoleń. „Idą teraz — mówi Piłsudski — godziny za godzinami, zwycięstwo za nami, przed nami szerokie życie. Burz dla nerwów niema, piękno jakby stygnie i człowiek czeka na nowego człowieka, aby piękno odrodzenia gdzieś wyszło, piękno chwili wiosny — wiosny nowego polskiego życia. Gdy myślę o tem, zbliżając się co krok do grobu, to zawsze mi się zdaje, że odrodzenie, piękno i pieśń odrodzenia nie z naszych niewolniczych piersi się wyrwie, — że piersi dziecinne i głosiki dziecięce tę pieśń, gdy dorosną, wyśpiewają, że one zobaczą Polskę odrodzoną, pełną śmiechu i szczęścia, gdy my, niestety, spotkaliśmy Polskę z kwasem śledzienników i burczeniem ludzi o chorych żołądkach".

Z pośród wielu ludzi wybitnych, którzy działali lub działają jako wykonawcy programu ideowego Marszałka Piłsudskiego, jakoteż i z pośród tych, co w przełomie dziejowym odrodzonej Rzeczypospolitej występowali na innych odcinkach społecznego frontu, niejeden wydał wspomnienia lub rozważania, zasługujące na uwagę również ze stanowiska literackiego. Potęgą twórczej idei, siłą wewnętrznego przekonania i z piękna duchowego płynącą sugestywnością słowa Marszałkowi Piłsudskiemu nikt dziś nie dorównał. Wyjątkowe znaczenie jego *Pism*, o zapładniającem znaczeniu dla całej polskiej kultury duchowej i o wychowawczej doniosłości w dziele moralnego odrodzenia narodu, wskazało konieczność uwzględnienia ogólnych ich myśli przewodnich w obrazie polskiej twórczości literackiej ostatniej doby. Stanowią też *Pisma* Piłsudskiego najpiękniejsze zamknięcie polskiej poezji romantycznej i otwierają widoki najdalej sięgające w przyszłość twórczej myśli narodowej. Ta pierwsza, wobec braku potrzebnego dystansu badawczego bezwątpienia ułomna i nieudolna, próba włączenia ich również do dorobku literatury polskiej nie ma, mimo pewne pokuszenia, bynajmniej na celu oceny estetycznej, lecz przedewszystkiem uwydatnienie zawartej w nich siły moralnej. Piszący te słowa będzie uważał swe zadanie za wypełnione, jeśli

przyczyni się do rozszerzenia poczytności *Pism*, z których przyszłe pokolenia czerpać będą znacznie więcej, dojrzą w nich zupełniej i jaśniej wielkość ducha, ocenią skuteczniej także kulturalną wartość ich promieniowania.

Z natury swego powołania, ale i z osobistych zamiłowań, co przed wojną zaznaczyły się także utworami poetyckiemi, ksiądz biskup WŁADYSŁAW BANDURSKI (1863—1932), znakomity kaznodzieja i stylista, należy również do literatury. Ten wielki patrjota, czego dowodem i jego kazania przedwojenne (*Ducha nie gaście*, II wyd. 1911), czasu wojny stał się „prymasem duchowym Polski odradzającej się i wielkim ducha narodowego chorążym“, jak określono słowami rozkazu Komendy Legjonów ich obozowego kaznodzieję. Jego kazania, mowy, odezwy, artykuły i listy z czasów wojny 1914—1918 r. zebrano w tomie p. t. *Krwi ofiarnej cześć* (1928, właściwie 1930). Temi „naukami pasterskiemi“ jeden z najświetniejszych przedstawicieli duchowieństwa polskiego budził ducha narodu i podtrzymywał wiarę w czyn wśród tych, co na pierwsze wołanie, nie oglądając się na żadne kunktatorstwa, poszli złożyć ofiarę krwi za wyzwalającą się Ojczyznę. Miłość Boga i Ojczyzny osiąga tu ton głębią, siłą i pięknem równy Skardze i Kajsiewiczowi. Słowo, jako pobudka do czynu, jako walka z „trądem niewoli“ i wołanie o jedność narodu, odezwało się w kazaniach i przemówieniach ks. Bandurskiego z niemniejszą potęgą, niż przed wiekami w *Kazaniach Sejmowych* i *Żołnierskiem nabożeństwie*. Gdy wszakże Skarga kazał narodowi żyjącemu we własnem państwie, Bandurski podnosił ducha tych, co rwali więzy niewoli. Stąd też w jego kazaniach na miejsce naczelne wysuwa się motyw odmienny, mianowicie odwaga wolności. Przez tę odwagę Bandurski nawiązywał bezpośrednio do naszych bohaterów walk o niepodległość i do poezji wieszczów narodowych z doby niewoli aż po Wyspiańskiego włącznie. Wyjątków z „nauk“ ks. biskupa Bandurskiego należałoby uczyć na pamięć młodzież szkolną, podobnie jak uczono ją *Kazań Sejmowych* Skargi.

O pisarzach, co jak Sieroszewski, Kaden-Bandrowski, Choynowski, Daniłowski, Zyg. Kisielewski, Nalepiński, Or-

kan, Strug, Żuławski i in., w pismach swoich pozostawili świadectwa osobistego udziału w trudach i walkach żołnierskich, albo i pieśnią, jak Słoński, stali się bardami walk wyzwoleńczych, — była lub będzie mowa przy ogólnych charakterystykach ich twórczości. Wcale liczny jest poczet tych, których nazwiska zapisały się w literaturze jedynie poezją legjonową, odnawiającą bohaterskie tradycje dawnych poetów legjonowych i powstańczych. Przedstawicielami ich są zwłaszcza Stanisław Długosz i Józef Mączka.

STANISŁAW DŁUGOSZ (1892—1915, pseud. Jerzy Tetera, zbiorowe wyd. utworów p. t. *Przed złotym czasem...*, 1917, z przedmową Andrzeja Struga) należał do tego przedwojennego pokolenia młodzieży, w którem pod wpływem Józefa Piłsudskiego obudził się i rozwinął nowy ideał żołnierza polskiego. „Bogate było, — wspomina Andrzej Strug — barwne i głębokie życie młodzieży w Krakowie i we Lwowie w ciągu trzech lat, poprzedzających wybuch wojny. Obok studjów wojskowych, wykładów i ćwiczeń wrzał ruch ideowy, rodziły się i dojrzewały nowe zjawiska duchowe: dzielność, gotowość do ofiar, żądza zwycięstwa nad odwiecznym wrogiem, wiara w żywy czyn, pragnienie zbudzenia w narodzie własnej rodzimej siły, wskrzeszenie poczucia godności i honoru w ujarzmionem społeczeństwie polskiem. — Przeobrażał się typ młodzieży. Żądza czynu i żywej prawdy usunęły precz jałowe, uczone, programowe, partyjne, nieskończone dyskusje, które niegdyś były nieuleczalnym nałogiem młodzieży. Spory stały się rzeczowe, prawdy jasne. Albo — albo, tak lub nie — godzina dziejowa domagała się rozstrzygnięcia, postanowienia, za słowem stał czyn. Znikł z widowni typ wiecowego wichrzyciela, najgłośniejszego mówcy na komersach, szkodnika stowarzyszeń akademickich. Wdrażał się umysł do karności, temperamenty i animusze znajdowały ujście w realnej robocie, prostota zagadnienia, owo „tak lub nie“, nadały współżyciu ideowemu młodzieży cechę szczerości i braterstwa. Organizacje akademickie wyszły z pod komendy menerów politycznych — młodzież stała się sobą. — Na tem tle wyrastały postaci wybitne, noszące w sobie w całej pełni

urok i piękno młodości. Do takich należał Stanisław Długosz". Obdarzony niewątpliwym talentem literackim, nie zdążył go wyrobić, gdyż młode swe życie położył na polu bitwy pod Kamionką, w pierwszą rocznicę wymarszu Legjonów. Spełnił, o czem napisał sam w wierszu z roku 1911:

Ano, trzeba pieczętować krwią,
co się kiedyś wyszeptało skrycie, —
trzeba młode dziś położyć życie,
trzeba młodą pieczętować krwią!...

W jednym ze swych listów wojennych wyraził się Długosz:

Chciałbym zebrać wszystkie polskie ciernie,
wszystkie wiary, dochowane wiernie,
wszystkie nasze wiary romantyczne
i usypać z nich kopce graniczne...

Takim kopcem granicznym jest też tom wierszy i prozy Długosza, dokument literacki jednej z najpiękniej świetlanych postaci pokolenia. Poemat swój o księciu Józefie zakończył słowami: „...Będzie w Polsce od tej śmierci jasno". To samo i o nim powtórzyć należy.

Najpopularniejszym bardem legjonowym stał się JÓZEF MĄCZKA (1888—1918, zbiór poezyj: *Starym szlakiem,* 1918, nowe wyd. 1933), szczery i prosty talent poetycki, przemawiający z żywą bezpośredniością w tradycyjnych formach wierszowych, z rzetelnym artyzmem odświeżający dawne tematy polskiej pieśni żołnierskiej:

Niech za nami nikt nie woła!
Niech tam po nas nikt nie płacze!
Górą jasne niesiem czoła —
radość w piersiach nam kołacze,
duma ogniem lica płoni,
że idziemy — jako Oni!

Zmarł na dalekim Kaukazie, skąd prochy poety-żołnierza dopiero w piętnastą rocznicę jego śmierci sprowadzono na wieczny spoczynek do ziemi ojczystej, za którą walczył orężem i pieśnią.

Z licznej rzeszy poetów legjonowych i wogóle wojennych, których utwory będą częściowo wspomniane później, wymienić tu należy ARTURA ĆWIKOWSKIEGO

(* 1882). W jego poezjach odbijała się już naga prawda pobojowiska, która dopiero w kilka lat po wojnie stanie się częstym i aż nadużywanym przedmiotem literackiego opracowania:

Żołnierz opodal, jęcząc, dyszał...
Jęk to żałosny był, niemęski,
Niby kwilenie niemowlęce...
A przejmujący tak, męczeński,
Że czułem, jakby mi kto w ręce
Szorstkie, lodowem zimnem skrzepłe,
Brał serce żywe, miękkie, ciepłe.

Odgłosy wojny odzywały się żywem echem także na zapleczu bojowego frontu. Ciekawsze jednak, niż te wtórne lub okolicznościowe wiersze, z których zapewne udałoby się wybrać i celniejsze ziarna poetyckiego wzruszenia, są tu objawy współczucia dla szerzącej się nędzy ludzkiej. Dużą bezpośredniością gorzkiego ale uprawnionego pesymizmu wyróżnia się zwłaszcza *Ulica* (1917, przedtem w czasopismach krakowskich) STANISŁAWA STWORY (* 1888), będąca niejako poetyckiem dopełnieniem prozy Ludwika Stan. Licińskiego. Z głębi duszy, z czującego serca i z własnej doli i niedoli wysnuty cykl, w którym odtworzył rzeczywistość nędzy życia miejskiego, gdzie

...zdaje się, że nic tu... nikogo nie czeka,
prócz śmierci, która jedna stąd swe żniwo zbiera,
a przecież się w tych śmieciach, brudach poniewiera
wzgardzona dola, życie... biednego człowieka...

— zamknął poeta wstrząsającem wołaniem:

O głuche jeno nieb sklepienia
runął błagalny krzyk: sumienia!

To była odwrotna strona skutków wojny, pomnażających ludzki ból nietylko na polach bitew, ale i na ulicach miast, gdzie tem silniej zaznaczały się kontrasty między fanfarami zwycięstw a wzrastającą nędzą wydziedziczonych.

Tymczasem i na froncie legjonowym zmieniła się sytuacja, odkąd — wskutek braku dostatecznych gwarancyj w sprawie niezależności polskiego wojska ochotniczego a wobec niebezpiecznych zakusów rządów zaborczych —

akcja przenosi się znowu do „podziemnej" pracy w Polskiej Organizacji Wojskowej. Najciekawszem dokumentem literackim tej przemiany były wydane bezimiennie: *Kaprala I. Brygady Piłsudskiego Szczapy poglądy różne na rzeczy rozmaite* (1917). Autorem tej świetnej i z niepospolitą werwą napisanej satyry, której tytułowa postać legjonowego łazika godna jest stanąć obok kapitalnych typów żołnierskich dawnej komedji rybałtowskiej, jest KAROL LILIENFELD-KRZEWSKI, znany pozatem z doskonałych artykułów krytyczno-literackich, rozrzuconych po różnych czasopismach, zwłaszcza w *Drodze* i ostatnio w *Gazecie Polskiej*. W Kapralu Szczapie najlepiej, być może, wyraziła się w tych latach dosadna jędrność samorodnego humoru żołnierskiego, ale i przemyślna zapobiegliwość człowieka z ludu. Charakterystycznem znamieniem polskiej literatury powojennej będzie też wybitny w niej udział tego właśnie człowieka z ludu. On to, wraz ze zdemobilizowanym i nieraz wytrąconym poza nawias normalnego życia żołnierzem, wprowadzi nowy styl realistycznego prymitywu.

DZIAŁ INFORMACYJNY

Dział informacyjny.

Ogólna literatura przedmiotu (Uzupełnienia). Jan Lorentowicz: „Literatura polska od r. 1863“ (1932, odbitka z „Wiedzy o Polsce“); Leon Pomirowski: „Walka o nowy realizm“ (1933); tegoż: „Nowa literatura w nowej Polsce“ (1933); H. S. Kamieński: „Pół wieku literatury polskiej“ (Tom I, Moskwa 1931, Centralne Wydawnictwo Ludów Z. S. R. R.; por. recenzję Karola Irzykowskiego w „Wiadom. Liter.“ nr. 499 p. t. „Literatura polska w zwierciadle komunisty“); Ferdynand Hoesick: „Siła fatalna“ poezji Słowackiego. Przyczynek do sławy pośmiertnej poety“ (1921); Tadeusz Sinko: „Hellada i Roma w Polsce. Przegląd utworów na tematy klasyczne w literaturze polskiej ostatniego stulecia“ (1933); Jan Łoś: „Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju“ (1920); Michał Janik: „Najnowsza poezja polska“ (1903); A. J. Jacimirskij: „Nowiejszaja polskaja literatura“ (1908, 2 tomy).

Czasopisma literackie (c. d.): „Ateneum“ Cezarego Jellenty (1903—1905, 1906 i 1908); „Sfinks“ Władysława Bukowińskiego (od 1908); „Lamus“ Michała Pawlikowskiego (1909—1913, 4 tomy); „Miesięcznik literacki i artystyczny“ J. H. Retingera (1911); „Museion“ Władysława Kościelskiego i Ludwika Hieronima Morstina (1911—1913); „Sztuka“ Henryka Juszkiewicza (1912—1914); „Na nową szkołę, książka zbiorowa“ (1907, wydana pod kierunkiem Stefana Żeromskiego).

Źródła bibljograficzne: (Aleksander Guttry i Jan Muszkowski): „Książka polska zagranicą (w językach obcych) 1900—1933“ (Warszawa 1933, katalog wystawy, zawierający obfite materjały bibljograficzne do przekładów z literatury polskiej na języki obce).

Berent Wacław (pseud. Wł. Rawicz, S. A. M.) * 28. IX. 1873 w Warszawie. Syn znanego optyka warszawskiego, współwłaściciela firmy Berent i Plewiński. Nauki w szkole prywatnej Wojciecha Górskiego w Warszawie, wydział przyrodniczy na uniw. w Zurichu i Monachjum, gdzie się doktoryzował na podstawie rozprawy: „Zur Kenntniss des Parablattes und der Keimblätterdifferenzirung im Ei der Knochenfische“ (Jena 1896). Dłuższe pobyty w Paryżu, Berlinie, Krakowie i Monachjum. Stale mieszka w Warszawie. Debiutował w roku 1894 nowelą: „Nauczyciel“, druk. w „Ateneum“ pod pseud. Wł. Rawicz. W tymże roku w „Gazecie Polskiej“ powieść „Fachowiec“. W roku 1920 należał do składu redakcji „Nowego Przeglądu Literatury i Sztuki“. W roku 1924 redagował wydawnictwo „Opowieści zwięzłe“ (10 tomików). W roku 1929 zorganizował i redagował „Pamiętnik Warszawski“. Otrzymał w roku 1929 nagrodę literacką m. Warszawy i w roku 1933 państwową nagrodę literacką za „Wywłaszczenie Muz“ (druk. w r. 1931 w „Pamiętniku Warszawskim“, dalsze części tego utworu: „Szabla i duch“ i „Wódz“ — w „Tygodniku Illustr.“ 1932—1933). Od 1933 Akademik Literatury. — Osobno wydał:

„Fachowiec" (1895, powieść; toż wyd. 1897 nadbite jako premjum dla prenumeratorów „Wędrowca"; II wyd. właściwie III wyd. 1903; III wyd. właściwie IV wyd. 1912 z dołączeniem: „W puszczy — krajobrazy", druk. przedtem w „Bibl. Warsz." 1896; V wyd. 1925 z przedmową St. Pazurkiewicza; VI wyd. jako tom I „Pism" 1933); „Próchno" (1903, powieść, z rysunkami Marjana Wawrzenieckiego; pierwodruk w „Chimerze" 1901, tom II—IV, tamże t. IV str. 464—467 komentarz: List autora „Próchna", dat. 30. III. 1902; II wyd. 1907; III wyd. 1920; IV wyd. w II i III t. „Pism" 1933; przekład czeski 1920); „Źródła i ujścia nietzscheanizmu" (1906, studjum, przedtem w „Chimerze" 1905, t. IX); „Idea w ruchu rewolucyjnym" (1906, studjum społeczne, pod pseud. S. A. M.); „Ozimina" (1911, powieść; II wyd. zmienione, 1924; III wyd. w IV i V t. „Pism" 1933; nadto usunięte z powieści podczas korekty 3 utwory wierszem: Z marginaljów „Oziminy" — w „Mies. liter i art." 1911, tom I, str. 247—249); „Żywe Kamienie" (1918, powieść; pierwodruk w „Zdroju" t. I—IV, 1917—1918, p. t. „Opowieść Rybałta", dat. Kraków 1913/14 — Warszawa 1917; II wyd. 1922; tegoż roku III wyd. ozdobne z litografjami Wacława Borowskiego; IV wyd. w VI i VII t. „Pism" 1933; przekład franc. P. Cazin, 1931; w wyd. „Minjatury" fragment p. t. „Bachanalja", z przedmową Edwarda Porębowicza; 1924); „Onegdaj" (1934, Mowa miana przy otwarciu Akademji Literatury, wyd. ozdobne z drzeworytami St. Ostoi-Chrostowskiego); „Pisma", tomy I—VII, 1933, wyd. nakładem Gebethnera i Wolffa w Warszawie (jako tom VIII zapowiedziano do wydania na wiosnę 1934: „Szabla i Duch. Opowieści biograficzne"). — Nadto drukowane w czasopismach: „Róże" (cykl poezyj — „Chimera" 1905, t. IX, str. 448—453); „Fatum puścizny Fr. Nietzschego" (w „Tyg. Ill." 1921, t. II); „Niezgłębione tajemnice pewnej bajki" (Goethego — w „Przegl. Warsz." 1925, nr. 41, t. XIV, str. 129—142, jako wstęp do przekładu tamże, str. 143—162); „Geniuszowi Stefana Żeromskiego w hołdzie" (w „Tyg. Ill." 1925, nr. 49). — Poprzedził przedmową wydanie „Zgrzebnej kantyczki" Ludwika Marji Staffa (1922). — Przekłady: Chr. D. Grabbe: „Żart, satyra, ironja i głębsze znaczenie" (w „Chimerze" 1901, t. II—III, i osobno); Fryderyk Nietzsche: „Z psychologji sztuki" (wybór z pism — w „Chimerze" 1902, t. VI); Fryderyk Nietzsche: „Tako rzecze Zaratustra" (1905; II wyd. przejrzane i ponownie porównane z oryginałem, 1908); J. P. Jacobsen: „Doktór Faust" (w „Chimerze" 1902, t. V); „Upaniszady Kena, Isa, oraz fragment z Wielkiej Aranyaki" (na wiersz i prozę polską przełożył, najkonieczniejszemi objaśnieniami opatrzył i wstępem poprzedził — w „Chimerze" 1907, t. X); Goethe: „Gawęda o duchach oraz Historja moralna" (1924); Knut Hamsun: „Włóczęga" (1924); Maupassant: „Baryłeczka" (1924); Stendhal: „Z kronik włoskich" (1924); Romain Rolland: „Żywot Michała Anioła" (1924); Lafcadio Hearn: „Historja gejszy oraz Mniszka i Żona" (1924); Lafcadio Hearn: „Opowieści niesamowite i upiorne" (1924); Ibsen: „Wróg ludu" (1925); Charles Kingsley: „Heroje czyli klechdy greckie o bohaterach" (1926). — O B-cie: Piotr Chmielowski: „Zarys najnowszej lit. pol." (IV wyd. 1898, str. 275); tegoż: „Próchno" („Nowa Ref." 1903, nra 126 i 127); Ign. Matuszewski: „Próchno" („Twórczość i twórcy", 1904, str 239—255); Wiktor Gomulicki: „Fachowiec" i „Próchno" („Kraj", 1903, nr. 31); Stanisław Lack: „O doktrynerach" („Nowe Słowo", 1903, str. 476); Tadeusz Gałecki: „Próchno" („Ogniwo" 1903, nra 31—33); Artur Śliwiński: „Fachowiec" („Prawda" 1903,

str. 346); Włast (Marja Komornicka): „Próchno" („Chimera" 1902, t. VI, str. 455—459); Adolf Nowaczyński: „Próchno" „Wczasy literackie", 1906, str. 202—223); Wilhelm Feldman: „Piśmiennictwo polskie 1880—1904" (III wyd. 1905, t. III, str. 155—159 i 169—171); tegoż: „Współcz. lit. pol." (VIII wyd. 1930, str. 430—435; tamże uzupełnienie Stefana Kołaczkowskiego, str. 622—623); tegoż: „Żywe Kamienie" („Nowa Ref." 1919); Włodzimierz Spasowicz: „Próchno" (w „Kraju" 1904 i w „Pismach", t. IX, 1908); Jan August Kisielewski: O „Próchnie" („Panmusaion", 1906, str. 131—148); Henryk Trzpis: „Próchno" Berenta (1907); Stanisław Brzozowski: „Współczesna powieść polska" (1907, str. 147—154); Stanisław Maciszewski: „Próchno" Wacława Berenta (Tarnopol 1908); Adam Grzymała-Siedlecki: Na marginesach „Oziminy" („Museion" 1911, kwiecień, str. 105—121, maj, str. 59—76, czerwiec, str. 58—75); Zygmunt L. Zaleski: „Ozimina" („Dzieło i twórca", 1913, str. 153—162); tegoż: V. B. („Attitudes et Destinées", 1932, str. 284—293); J. M. Muszkowski: „Sumienie ruchu" (1914, str. 16—41); Konrad Libicki: Vitae lampadae traditae (o „Oziminie" — w książce zbiorowej: „Bez przyłbicy", 1912); Tadeusz Nalepiński: „Ozimina" („Nowa Gaz." 1911, nr. 69, Dod. „Lit. i Szt." nr. 5); Manfred Kridl: „Ozimina" („Książka" 1911, nr. 6); tegoż: „Próchno" Berenta jako zwierciadło epoki („Wiad. Liter." 1933, nr. 497); Antoni Potocki: „Polska lit. współcz." 1912, t. II, str. 46—48 i 268—271); Antoni Mazanowski: „Pogłosy Młodej Polski" (1915, str. 90—93); Kazimierz Bukowski: W. B. („Sylwetki", 1914, str. 2—37); Bronisław Chlebowski: Literatura polska 1795—1905 (wyd. 1923, str. 491—492); Jan Dąbrowski: „Ozimina" („Krytyka" 1911, czerwiec); Edward Porębowicz: Listy literackie (o „Żywych Kamieniach" — „Tyg. Ill." 1919, nr. 35; w skróceniu przedruk, jako wstęp do wydania „Bachanalji" Berenta, 1924); Stanisław Cywiński: Berenta „Żywe Kamienie" (1919, odb. ze „Sprawy"); Jarosław Iwaszkiewicz: O „Żywych Kamieniach" Berenta list do przyjaciół („Zdrój" 1919, t. VII, str. 141); Jan Stur: „Żywe Kamienie" („Zdrój" 1920 i w „Na przełomie. O nowej i starej poezji", 1921, str. 46—50); Jadwiga Petrażycka-Tomicka: O „Żywych Kamieniach" („Zdrój" 1922, t. XIV, i w książce p. t. „O żywych kamieniach", 1928, — Berent i W. Hugo); Wilam Horzyca: „Żywe Kamienie" („Pro Arte" 1919, nr. 4, str. 18—20); Stanisław Lam: „Żywe Kamienie" („Przegląd Powsz." 1919, t. 143—144, str. 343—346; por. tegoż uzupełnienie do VII wyd. „Współcz. lit. pol." W. Feldmana, 1923, str. 368); Jan Dąbrowski: „Żywe Kamienie" („Świat" 1919, nr. 26); Henryk Elzenberg: „Żywe Kamienie" („Książka zbiorowa Uniw. Poznań. 1920); Zdzisław Dębicki: W. B. („Portrety" 1927, str. 87—105); Leon Pomirowski: „Żywe Kamienie" („Wiad. Liter." 1925, nr. 54); tegoż: „Doktryna a twórczość" (1928, str. 130—133); tegoż „Walka o nowy realizm", (1933, str. 44—45); Tadeusz Makowiecki: „Żywe Kamienie" („Pam. Warsz." 1930, nr. 2, str. 19—27); Zofja Rothertowa: „Żywe Kamienie" („Ruch Liter." 1931, nr. 5); Janina Rabęcka: Waganci w „Żywych Kamieniach" Berenta („Ruch Liter." 1930, nr. 7); Jan Topass: W. B. („Pologne Litt." 1929, nr. 38); Józef Birkenmajer: Pierwszy „gryf" W. B. („Kurjer Poznań." 1926, nr. 364); tegoż: Jak debiutował W. B. („Kurjer Poznań." 1929, nr. 530); Rajmund Bergel: Świat W. B-a („Kurjer Poznań." 1929, nr. 293); Władysław Folkierski: „Sonet polski" (1925, str. 305); Konstanty Troczyński: „Rozprawa o krytyce literackiej" (1931, str. 85—87: „Ozimina"); J. E. Skiwski: Książka o naszem życiu („Pró-

chno" — „Tyg. Ill." 1933, nr. 7); Tadeusz Kudliński: „Próchno" i „Ozimina" („Gazeta Liter." 1933, nra 5 i 8); Stanisław Kolbuszewski: Wizja średniowiecza w „Żywych Kamieniach" B-a („Gaz. Lit." 1933, nr. 6); Tadeusz Zieliński i Zygmunt Kisielewski: o Berencie („Gaz. Lit." 1933, nr. 6); Stanisław Pigoń: Skala artyzmu B-a („Gaz. Lit." 1933, nr. 7); Adam Szczerbowski: „Ozimina" i „Wesele" („Myśl. Narod." 1926, nr. 17); Stanisław Cywiński: Typ polskiego rewolucjonisty w „Oziminie" B-a („Myśl Narod." 1932, nr. 33); Jan Lorentowicz: „Literatura polska od r. 1863" (1932, str. 338—340 i 392); R.: W. B. laureatem Państwowej Nagrody Literackiej („Gazeta Pol." 30. I. 1933); René Lalou: „Les pierres vivantes" („Pologne Litt." 1933, nr. 78); Jerzy Stempowski: Sceptycyzm w powieści W. B-a („Wiad. Liter." 1933, nr. 508); Karol Irzykowski: „Słoń wśród porcelany" (1934, str. 260: o „Fachowcu"); Stanisław Piasecki: Bonzownictwo („Prosto z mostu", 1934, str. 84—90 — niesmacznie ujęta krytyka stylu B-a); Kazimierz Czachowski: Arcydzieło B-a („Czas" 1932, nr. 295); tegoż: Serce myślące a mózg czujący („Świat" 1933, nr. 7); tegoż: W. B. („Gazeta Pol." 1933, nr. 333).

Brzozowski Stanisław (właściwie Leopold Stanisław, pseud. Adam Czepiel) * 29. VI. 1878 w Wojsławicach (Chełmszczyzna) † 30. IV. 1911 we Florencji. Ze zubożałej rodziny ziemiańskiej. Nauki w Lublinie i Niemirowie (na Podolu), gdzie w r. 1896 ukończył gimnazjum. Wydział przyrodniczy w uniwersytecie warszawskim. Wydalony z drugiego kursu za udział w manifestacjach studenckich w r. 1898. Jako prezes Bratniej Pomocy dopuścił się nielegalnego użycia pieniędzy stowarzyszeniowych w nagłej potrzebie na leczenie chorego ojca. W r. 1898 więziony w Cytadeli za sprawę Towarzystwa Oświaty Ludowej. Pod wpływem załamania psychicznego złożył nieostrożne zeznania, w rezultacie jednak mało znaczące. Sprawy te wywleczono i rozdmuchano w r. 1906 w czasie odczytów B-go na politechnice lwowskiej (ob. wydaną „staraniem b. członków Tow. Ośw. Lud." we Lwowie 1906 broszurę: „Materjały śledztwa żandarmskiego w sprawie Towarzystwa Oświaty Ludowej. I. Zeznania Leopolda Stanisława Leona (3 imion) Brzozowskiego"; bezstronne oświetlenie w „XLVI sprawozdaniu rocznem Wydziału Towarzystwa Bratniej Pomocy Słuchaczów Politechniki Lwowskiej za rok administracyjny 1906/1907", Lwów 1908, tamże list otwarty B-go oraz listy w tej sprawie Edwarda Słońskiego, Tadeusza Ulanowskiego, Aleksandra Świętochowskiego i Janusza Korczaka; ob. nadto J. Grabiec: „Czerwona Warszawa przed ćwierć wiekiem. Moje wspomnienia", 1925, zwłaszcza str. 24, 25, 28, 29 i 30—33). Zwolniony z więzienia w listopadzie 1898 zapada po raz pierwszy na gruźlicę i wyjeżdża do Otwocka. Już jako jedenastoletni chłopiec pisał wiersze i dramaty. W gimnazjum niemirowskiem silny wpływ wywarła na niego lektura pisarzy rosyjskich, zwłaszcza Michajłowskiego, Bielinskiego, Dobroljubowa i Pisarewa. Bielinskiego i znacznie później nazywał „najdroższym nauczycielem swoich lat młodych" (ob. „Głosy wśród nocy", str. 163). W r. 1900 „Przegląd Filozoficzny" zamieścił pierwszą recenzję B-go, w r. 1901 w „Prawdzie" szkic o Amielu. W roku 1901 ożenił się z Anną Kolberg. Do roku 1905 przebywał naprzemian w Warszawie i Otwocku. Miewał tajne wykłady dla robotników. W latach 1902—1905 współpracował w „Głosie" warszawskim, gdzie m. i. w roku 1903 głośna kampanja publicy-

styczna przeciw Sienkiewiczowi, w roku 1904 przeciw Miriamowi (polemiki w obu sprawach referuje Stef. Zdziechowska w książce o B-im; z powodu Miriama zbiorowy protest pisarzy), tamże pod pseud. A. Czepiela polemiczno-satyryczne „Widma moich współczesnych", nadto niezebrane razem szkice i artykuły krytyczno-literackie, recenzje teatralne, w r. 1904 powieść p. t. „Wiry". Zamieszcza też swe prace w „Przeglądzie Filozoficznym", „Przeglądzie Tygodniowym" (1902), „Bibljotece Samokształcenia" (1903), „Krytyce" (1905, m. i. prolog dramatyczny „Warszawa", recenzje z teatru krakowskiego, glossy), „Naprzodzie" (1905, korespondencje ze Lwowa), „Głosie robotniczym" (1905, jako członek redakcji), „Przeglądzie Społecznym" (1906—1907), „Społeczeństwie" (1907—1908), „Świecie" (1907), „Panteonie" (1907—1908). Niezupełna bibljografja tych artykułów w Karola Irzykowskiego i Ostapa Ortwina: „Lemiesz i szpada przed sądem publicznym. W sprawie Stan. Brzozowskiego" (Lwów 1908, tamże przedruk oświadczenia Wacława Nałkowskiego). W r. 1903 odznaczony drugą nagrodą na konkursie łódzkim im. Sienkiewicza za dramat w pięciu aktach p. t. „Mocarz" (wystaw. w Teatrze Rozmaitości w Warszawie, 30. X. 1903). Wystawił nadto sztukę w 1 akcie p. t. „Milczenie" na scenie lwowskiej w r. 1906. W latach 1905—1906 wygłosił cykle wykładowe w Krakowie, Zakopanem i Lwowie. (O B-im jako mówcy ob. Zygmunt L. Zaleski: „Dzieło i twórca", 1913, str. 147). Od roku 1906 redagował dla księgarni A. Staudachera w Stanisławowie cykl monografij krytycznych p. t. „Literatura i Sztuka". Z powodu pogarszającego się stanu zdrowia dwukrotny wyjazd do Nervi, od roku 1906 osiada na stałe we Florencji. W roku 1908 oskarżony przez Bakaja o szpiegostwo dla rosyjskiej „Ochrany", zażądał od Polskiej Partji Socjalistycznej śledztwa i sądu. Zwlekano z tem, dopiero broszura Irzykowskiego i Ortwina wpłynęła na zwołanie sądu z końcem roku 1908, na którym mężami zaufania B-go byli Witold Buber i Jędrzej Moraczewski. Sąd z braku dowodów obrady zawiesił. Ponownie zwołany sąd na początku r. 1909 nie dał również rezultatu. Na podstawie nowych materjałów, które wypłynęły po wojnie, a podważają wiarogodność oskarżenia Bakaja i wyjaśniają szereg wątpliwości na korzyść Brzozowskiego, żądano zwołania sądu partyjnego celem oczyszczenia pamięci pisarza z obciążającego zarzutu, ale, jak dotąd, bezskutecznie. Ostatnio Irzykowski zapowiedział, że sprawę tę wniesie na teren Polskiej Akademji Literatury. (Ob. Brzozowskiego: „Oświadczenie" z r. 1908, przedrukowane w książce Stefanji Zdziechowskiej; nadto m. i.: Mieczysław Limanowski: „List otwarty do sądu partyjnego zwołanego w Krakowie w sprawie Stanisława Brzozowskiego", Kraków 1909; Witold Klinger: „Stanisław Brzozowski jako człowiek", Kraków 1912; tegoż: „Do sprawy Stanisława Brzozowskiego" w „Przeglądzie Współczesnym", 1926, stycz. str. 111 n.; tegoż: „O rehabilitację męczennika" w „Wiad. Liter" 1926, nr. 42; tegoż: „Czy czas już zamknąć sprawę St. Brzozowskiego?" w „Przegl. Współcz." 1928, grudz. str. 470 n.; „Do sprawy Stanisława Brzozowskiego przyczynek" w „Przegl. Współcz." 1932, luty; Listy B-go do Klingera z lat 1908—1909 w „Wiad. Liter." 1924, nra 7—9; Stefan Drzewiecki: „Co mówią akta policji. Jeszcze w sprawie Stanisława Brzozowskiego" w „Wiad. Liter." 1926, nr. 44; Paweł Ettinger: „Feliks Kon o procesie Brzozowskiego" w „Wiad. Lit." 1927, nr. 166; Ostap Ortwin: „O procesie Brzozowskiego" w „Wiad. Lit." 1927 nr. 167; Artur Prędski: „Sprawa Stanisława Brzozowskiego. Co mówi Włodzimierz Burcew" w „Wiad. Liter." 1926, nr. 49; Rafał Bu-

ber: „Czas zamknąć sprawę Brzozowskiego“ w „Wiad. Liter.“ 1927, nr. 24; Adam Skwarczyński: „O wznowienie sprawy Brzozowskiego“ w „Drodze“ 1922, nr. 9; J. G. Dobkowskij: „Burcew a sprawa Stanisława Brzozowskiego“ w „Wiad. Liter.“ 1931, nr. 29; Roman Zrębowicz: „Rewelacje w sprawie St. Brzozowskiego“ (list B-go do Klingera — w „Kulturze“ 1932, nr. 12; Jan Krzesławski: „Wątpliwości“ w „Wiad. Liter.“ 1931, nr. 398; Henryk Lukrec i Wacław Kubacki: „Stanisław Brzozowski przemawia z za grobu“ w „Wiad. Liter.“ 1933, nr. 506, 509, 510 i 514). W ostatnich latach, ciężko chory, B. oddawał się gorączkowej pracy. Oprócz zamierzonych studjów z literatury angielskiej, zamyślał m. i. nad książką o Słowackim. Życiorys B-go i przegląd literatury krytycznej o nim w książce Stefanji Zdziechowskiej: „Stanisław Brzozowski jako krytyk literatury polskiej“ (1927, tamże uwzględniono również artykuły krytyczne B-go z czasopism). B-go „Pamiętnik“ (od 10. XII. 1910) wydał, fragmentami listów autora i objaśnieniami uzupełnił Ostap Ortwin (1913). Luźne fragmenty z puścizny rękopiśmiennej w czasopismach, m. i. w „Krokwiach“, „Skamandrze“, „Astrei“, „Wiadomościach Lit.“, „Pamiętniku Warsz.“, „Kulturze“, „Drodze“, „Pionie“ — ogłaszał głównie Roman Zrębowicz. Dzieła B-go wydane oddzielnie: „Józef Kremer jako pisarz, filozof i estetyk“ (1902, szkic krytyczny); „Hipolit Taine i jego poglądy na filozofję, psychologję i historję“ (1902); „Hipolit Taine jako estetyk i krytyk“ (1902); „Co jest filozofja i co o niej wiedzieć należy“ (1902, cz. I — do Kanta, cz. II — od Kanta; II wyd. 1908); „Józefa Kremera poglądy na sztukę i jej historję“ (1903); „Jędrzej Śniadecki jego życie i dzieła“ (1903); „Stanisław Wyspiański jako poeta“ (1903); „Jan Śniadecki. Życie i dzieła“ (1904); „Zasady psychologji popularnie wyłożone“ (1904); „Logika“ (1905, zarys popularny); „O Stefanie Żeromskim“ (1905, cenzur. 1. VIII. 1904); „Teodor Dostojewski. Z mroków duszy rosyjskiej“ (1906, wolnym wierszem); „Wstęp do filozofji“ (1906, dialog); „Współczesna powieść polska“ (1906); „Współczesna krytyka literacka w Polsce“ (1907); „Fryderyk Nietzsche“ (1907, dialog); „Ich rewizjonizm“ (1907, szkic publicystyczny); „Kultura i życie: Zagadnienia sztuki i twórczości. — W walce o światopogląd“ (1907, studja z lat 1904—1906, tu m. i. o Miriamie, o Staffie, o Norwidzie); „Płomienie. Z papierów po Michale Kaniowskim. Wydał i przedmową poprzedził“... (1908, 2 t., powieść; dwa przekłady niem. 1920 i 1924, przekład rosyj. 1923, wyd. skróc. 1926); „Legenda Młodej Polski. Studja o strukturze duszy kulturalnej“ (1909, II wyd. 1910; pisane w latach 1906—1909); „Idee. Wstęp do filozofji dojrzałości dziejowej“ (1910, studja z lat 1903—1910); „Skarga to straszna. Rzecz o „Róży“ Józefa Katerli“ (1910, szkic); „Dębina, I. Sam wśród ludzi“ (1911, powieść); „Głosy wśród nocy. Studja nad przesileniem romantycznem kultury europejskiej“ (1912; z lat 1901—1911, z teki pośmiertnej wydał i przedmową poprzedził Ostap Ortwin; ta przedmowa jest ważnem studjum do literatury o B-im); „Stan. Wyspiański“ (1912, wydanie pośmiertne, z przedmową Karola Irzykowskiego; studja z lat 1905—1908, odmienne od szkicu z r. 1903); „Widma moich współczesnych (Fikcyjne portrety satyryczne) — Książka o starej kobiecie (Fragment powieści)“ (1914); „J. H. Newman: Przyświadczenia wiary. W przekładzie i z przedmową St. B-go“ (1915, z przedmową L. Staffa, przekład uzupełnił Michał Rudnicki); „Filozofja romantyzmu polskiego“ (1924, rzecz z r. 1906, pierwodruk w „Kurjerze Lwowskim“, 1921, wydał Ostap Ortwin); „Myśli i wskazania“ (1929, wybór i układ Romana Zrębowicza, w bibljoteczce „Minjatury“).

Nadto z pierwszego okresu kilka przekładów dziełek filozoficznych z francuskiego i niemieckiego. — Z ważniejszej literatury o B-im: Wilhelm Feldman: „Piśmiennictwo Polskie 1880—1904" (III wyd. 1905, t. III, str. 87—88, t. IV, str. 207—214 i 369—370); tegoż: „Współczesna literatura polska" (VI wyd. 1919, str. 77—91); tegoż i toż (VIII wyd. 1930, str. 483—499); Jan Sten: S. B. („Krytyka", 1905, I, str. 328—332); Adolf Nowaczyński: S. B. („Wczasy Literackie", 1906, str. 270—285); Jan August Kisielewski: „Mocarz" B-go („Pannusaion", 1906, str. 64-77); Kornel Makuszyński: „Milczenie" B-go („Dusze z papieru", I, 1911, str. 79—86); Marjan Massonius: „Mocarz" B-go („Kurjer Warsz." 1903, nr. 304); Jan Belcikowski: S. B. („Ateneum" 1905, II, str. 147—149); Adam Mahrburg: „Bez maski" („Ogniwo" 1905, str 11); Karol Irzykowski: „Czyn i słowo" (1913, str. 37—38, 57—58, 69, 78, 81, 84, 123—124, 143, 150—188, 257—275 i 364—378, artykuły z lat 1905 i n.); tegoż: „Walka o treść" (1929, str. 126—133); Aureli Drogoszewski: S. B. („Świt", Kijów 1907, nra 43—46); Andrzej Niemojewski: „Paranoia B-go" („Myśl Niepodległa" 1909, nr. 99); Emil Haecker: „Rzecz o „Płomieniach" Stan. Brzozowskiego" (1909, jaskrawy przykład krytyki tendencyjnej w związku z procesem partyjnym); Adolf Strzelecki: „Płomienie" („Powieść polska 1908/9" w „Sfinksie" 1909, t. VI, str. 123—128 i osobno); Bronisław Chlebowski: „Książka B-go" (o „Legendzie Młodej Polski" w „Książce" 1910 i w „Pismach", t. IV, 1912, str. 350—362, m. i. porównuje „Legendę" z „Uwagami" Staszica); tegoż: „Spuścizna B-go" („Książka" 1913); Konstanty Srokowski: „Legenda Młodej Polski" („Nowa Reforma" z 26. II. 1910); Bronisław Biegeleisen: „Legenda Młodej Polski" („Widnokręgi" 1910, str. 225); Ludwik Kulczycki „W poszukiwaniu nowego światopoglądu" (o „Ideach" w „Prawdzie" 1910, nra 33—37); Leo Belmont: „Czterdzieści cztery B-go" (w „Wolnem Słowie" 1910, nra 128, 132 i 133, o „Legendzie"); Józef Albin Herbaczewski: „Neo-Pankracy" („I nie wódź nas na pokuszenie..." 1911, str. 167—201 i 210—211); tegoż: „Męczennik pracy" („Amen", 1913, str. 92—101 i 147—148); Adam Grzymała-Siedlecki (Quis): „Sam wśród ludzi" („Museion" 1911 czerwiec, str. 114—125); tegoż: o krytyku (tamże, 1912 wrzesień, str. 96—108); Wacław Moraczewski: „Z powodu „Idei" („Widnokręgi" 1910, II, str. 65); Walery Gostomski: „Problemat pracy polskiej" („Sfinks" 1911, styczeń—czerwiec); Zygmunt L. Zaleski: „Dzieło i twórca" (1913, str. 319, 322—324 i 351); Antoni Potocki: „Polska literatura współczesna" (1912, t. II, str. 369—370 i 377, przykład gruntownego nieporozumienia); Bronisław Galczyński: B-go „Idee" („Książka", 1911, str. 97); Jan Władysław Dawid: „Psychologja religji" („Krytyka", 1913, str. 275—280); Z. Gutek: „St. B. w świetle swego „Pamiętnika" („Przegląd Powszechny" 1914, t. II, str. 25); Cezary Jellenta: „Powieść stosowana St. B-go" („Rydwan" 1912, str. 80); Zygmunt Wasilewski: „Noc czy poranek" (o „Głosach wśród nocy" w „Przeglądzie Narod." 1913, str. 528—535); tegoż: „Idea pracy" (z powodu książki Zdziechowskiego, w „Gazecie Warsz." 1921, nra 56, 57, 60 i 61); Marjan Zdziechowski: „Gloryfikacja pracy Myśli z pism i o pismach Stanisława Brzozowskiego". (1916, II wyd. 1921); Stefan Żeromski: „Nawracanie Judasza" (1916, str. 200—203); tegoż: „Projekt Akademji Literatury Polskiej" (II wyd. 1925, str. 42—43 i 46—50; por. Karola Irzykowskiego „Pojedynek dwóch duchów" w „Wiad. Liter." nr. 103); Emil Breiter: „St. B-go: Módl się i pracuj" („Zdrój" 1918, t. IV, str. 93, 126 i 186, t. V, str. 54); tegoż: „Na ruinach Młodej Polski: S. B." („Maski" 1918, nra 2, 3 i 4); Stanisław Baczyński:

„Sumienie intelektu polskiego" („Sztuka walcząca" 1923, str. 61—96); Manfred Kridl: „Krytyka i krytycy" (1923, str. 5, 47, 48—49, 59—62, 77 ,80—83, 87—90, 112—113 i 236); Jan Rundbaken: „Charakter myśli B-go" („Droga", 1922, nr. 2); Tadeusz Dąbrowski: „Młodzież potrzebuje proroka" („Kurjer Lwowski", 1926, nra 220—223); Marja Lipińska: „Wartości etyczne socjalizmu B-go" („Nasze drogi", 1925, nr. 2); Kazimierz Zakrzewski: „Filozofja narodu pracującego i walczącego" („Słowo Pol." 1929, nra 26, 27, 32; toż osobno w Bibljotece „Zespołu Stu", Lwów 1929); tegoż: „Brzozowski i komuniści" („Droga", 1929, nr. 7); Stanisław Adamczewski: „Pojęcie romantyzmu u Stan. B-go" („Przegląd Współcz." 1929, lipiec, nr. 87); tegoż: „Teatr idej B-go" („Kultura" 1932, nr. 9); Bogdan Suchodolski: „Stanisław Brzozowski. Rozwój ideologji" (1933); tegoż: „Rękopisy St. B-go' („Ruch Liter." 1931, nr. 5); tegoż: „St. B. i Al. Świętochowski" („Ruch Liter." 1932, nr. 4); tegoż: „Wyspiański i Brzozowski" („Ruch Liter." 1932, nr. 9); K. Jaworski: S. B. („Droga" 1933, nra 6 i n.); Kazimierz Wyka: „O aktualności St. B-go" („Polonista" 1933, zesz. I); tegoż: „B-go krytyka krytyki" („Pion" 1933, nr. 4); D. Bochan: wstęp do rosyjskiego przekładu poematu B-go o Dostojewskim (Wilno 1931; por. Józef Mondschein: „B. po rosyjsku", w „Gazecie Pol." 1931, nr. 249); Konstanty Troczyński: „S. B. — filozof kultury" („Pion", 1933, nr. 5); Kazimierz Wyka: „Myśl B-go" („Pion" 1933, nr. 13); Kazimierz Czachowski: „Socjalizm B-go" („Gazeta Pol." 1934, nr. 8).

Choynowski Piotr * 27. VIII. 1885 w Warszawie. Syn adwokata przysięgłego Piotra i Eugenji z Jastrzębców-Kozłowskich. Po śmierci ojca i powtórnem małżeństwie matki od roku 1892 u wuja-lekarza na Uralu. Szkoła realna w Uralsku, potem w Samarze, od 1896 w Warszawie. Na wydziale chemicznym Politechniki warszawskiej brał żywy udział w akcji strajkowej 1905 roku. Potem na politechnice we Lwowie, w r. 1908 przerzucił się na studja historyczne na uniwersytecie w Zurichu, w l. 1910—1912 w Krakowie. W roku 1910 odznaczony na konkursie nowelistycznym „Tygodnika Illustrowanego" za „Barowską". W roku 1913 wystawił na scenie krakowskiej dramat „Ruchome piaski". W 1-ym pułku Legjonów brał udział w pierwszych walkach. Z powodu choroby na urlopie zdrowotnym w Zakopanem. Dłuższy pobyt w Wiedniu. Od 1916 wrócił do Warszawy. W latach 1920—1922 redagował „Tygodnik Illustrowany". W roku 1930 za tom nowel „O pięciu panach Sulerzyckich" otrzymał nagrodę Tow. Literatów i Dziennikarzy Polskich w Warszawie. Od listopada 1933 Akademik Literatury. — Osobno wydał: „Zdarzenie" (1911, nowele, tu m. i. „Barowska"; nowe wyd. 1922, z datą 1923, p. t. „Kij w mrowisku", z dodaniem noweli tytułowej, usunięto natomiast „Czyn" włączony do tomu: „Pokusa"); „Historja naiwna" (1913, nowele); „Ruchome piaski" (1913, dramat); „Pokusa" (1918, nowele); „Kuźnia" (powieść historyczna z lat 1861—1863, wyd. 1919); „Dom w śródmieściu" (1923, powieść); „Młodość, Miłość, Awantura" (1926, powieść; przekłady chorwacki 1927, czeski 1929); „O pięciu panach Sulerzyckich" (1928, nowele); „Rzeczy drobne i zabawne" (1930, feljetony z „Tygodnika Illustrowanego"); „W młodych oczach" (1933, powieść). — O Ch-im: Zdzisław Dębicki: „Portrety" (II, 1928, str. 337—350); Adam Grzymała-Siedlecki: „Zdarzenie" („Museion", styczeń 1912, str. 123—130); tegoż: „Kuźnia" („Tyg. Ill." 1919, nr. 32);

tegoż: „Dom w śródmieściu“ („Rzeczpospolita“, 1924, nr. 28); Władysław Kłyszewski: „Zdarzenie“ („Świat“ 1912, nr. 2); Wilhelm Feldman: „Współcz. lit. pol.“ (VIII wyd. 1930, str. 568—570; tamże uzupełnienie Stefana Kołaczkowskiego — str. 635); Stefan Kołaczkowski: „Kuźnia“ („Rydwan“, maj 1919, str. 180—182); Kazimierz Bukowski: P. Ch. („Krytyka“ 1914, nr. 10); Zygmunt L. Zaleski: „Zdarzenie“ („Dzieło i twórca“, 1913, str. 208—210); tegoż: „Kuźnia“ („Attitudes et Destinées“, 1932, str. 344—346); Jan Lorentowicz: „Literatura polska od r. 1863“ (1932, str. 388 i 396); Leon Pomirowski: „Nowa literatura w nowej Polsce“ (1933, str. 209—211); Leon Piwiński: „W młodych oczach“ („Wiad. Liter.“ 1933, nr. 525); Adam Galis: „Piotr Choynowski mówi o swojej wizji roku 63-go“ („Tyg. Ill.“ 1933, nr. 4); Kazimierz Czachowski: P. Ch. („Gazeta Pol.“ 1933, nr. 328); tegoż: „W młodych oczach“ („Czas“, 1933, nr. 260).

Dygasiński Adolf — w t. I, str. 303, z utworów D-go skreślić: „Dzieci pani Sojeckiej“ (1876), które — wedle łaskawego sprostowania zięcia pisarza, p. Władysława Wolerta — były tam błędnie podane. — Nadto o D-im: Władysław Wolert: „A. D. i Stanisław Witkiewicz“ („Pamiętnik Świętokrzyski — 1930“ i odb., Kielce 1931 — ważne do historji „Wędrowca“ Gruszeckiego i do dziejów twórczości D-go; tamże: Zofja Wolertowa: „Poeta Ponidzia“, Władysław Wolert: „Drogi i bezdroża puścizny literackiej ś. p. A. D.“).

Gałecki Tadeusz, zob. Strug Andrzej.

Grubiński Wacław * 23. I. 1883 w Warszawie. Z rodziny aktorskiej, od dziecka zżył się z teatrem. Po skończeniu szkoły realnej własnym wysiłkiem kształcił się z zamiłowania w literaturze i filozofji, a idąc za ówczesnym prądem także w naukach społecznych. Jako feljetonista oraz krytyk teatralny i literacki współpracuje w pismach warszawskich, m. i. od roku 1905 oceny utworów dramatycznych w „Książce“. W r. 1909 wystawił na scenie warszawskiej „Pijanych“. Na recenzje odpowiedział krytykom listem w „Przeglądzie Porannym“ (1909, nr. 78). Niemniej żywą dyskusję wywołało w r. 1919 wystawienie „Kochanków“ w Teatrze Małym (wystawienia tej sztuki na prowincji zabroniono). W r. 1931 za „Człowieka z klarnetem“ otrzymał nagrodę Tow. Literatów i Dziennikarzy Polskich w Warszawie. — Utwory literackie: „Na rubieży“ (1906, z przedmową Stan. Przybyszewskiego; „Na rubieży“, dramat w 2 aktach, luty 1903; „Zacisze“, dramat w 1 akcie, 30. VII. 1904); „Pocałunek“ (1906); „Uczta Baltazara“ (1906, przekład rosyj. 1908 i 1926); „Pijani“ (dramat w 4 aktach, wyd. 1907, pis. 1905—1906); „Bunt“ (1909, nowele: Bunt. 18. I. 1906; Schadzka. 2. XII. 1906; Niedokończony poemat. IX—XII. 1907; Zabawa. 4. X. 1908; Pierwiosnek. 7. X. 1908; — „Bunt“ i inne nowele, z przedmową Przybyszewskiego, tłum. na rosyj.); „Moc kamienna“ (1911, nowele: Dajmonion — Bib. Jerzy. Moc kamienna; — tłum. na czeski); „O Klątwie“ Wyspiańskiego. Szkic analityczny (1911); „Pocałunek, Uczta Baltazara i inne nowele“ (1912: Pocałunek albo Smutna bajka o dniu powszednim. 19. X. 1904; Przeszłość (Ostatni arkusz z pamiętnika). 18. II. 1904; Baal. 21. III. 1905; Uczta Baltazara. 9. V. 1906); „Dyogenes z Synopy i Aleksander Wielki albo Sławienie próż-

niactwa" (1914, Filozofja w 1 akcie); „Kochankowie" (Dramat w 3 aktach; dwie redakcje: 24. VIII. 1913 — 6. I. 1916; dwa wyd. 1915, 1919, zmienione zakończenie; wystaw. także na scenach obcych, m. i. w Paryżu i Londynie); „Piękna Helena albo O zmienności powodów toczącej się wojny" (1919, komedja w 1 akcie; dat. Moskwa, 12. IV. 1917); „Niewierna" (1919, komedja w 1 akcie; dat. Moskwa, 5. VI. 1917); „Baj-Baju-Baj" (1920, nowele: Zdziś i Luń; Kochane nic; Zły uczeń — opowiadanie naiwne; Straszny pajac Stasia; Pan Barnaba; Maciuś; Panicz i Piernik — szkic do noweli; Złodzieje); „Zabawa" (1921); „Lenin" (1921, komedja; przekład czeski); „Baal" (1922); „Lampa Aladyna" (wystaw. 1923; niewyd.); „Lwy i święty Grojosnaw" (1924, nowele: Lwy i św. Grojosnaw; Obraza; Odwiedziny; Ostatnia bajka Szecherezady); „W moim konfesjonale" (1925, recenzje teatralne i inne artykuły krytyczno-literackie); „Niewinna grzesznica" (1926, komedja współczesna i wieczna w 3 aktach); „Księżniczka żydowska" (1927, tragedja w 3 aktach); „Człowiek z klarnetem" (1927, nowele: Człowiek z klarnetem. Moja żona. Mężczyzna czterdziestoletni. Kremowe róże. Kociak. Ona. Naparstek. Ogień. Księga żywota. Grzeczny chłopczyk); „Taniec (1934). — O G-im: Zdzisław Dębicki: W. G. („Portrety", II, 1928, str. 273—285); Adam Grzymała-Siedlecki: z powodu „Mocy kamiennej" („Museion", wrzesień 1911, str. 101—105); Stanisław Brzozowski: „Legenda Młodej Polski" (II wyd. 1910, str. 320); Wilhelm Feldman: „Współcz. lit. pol." (VIII wyd. 1930, str. 368—369; tamże uzupełnienie Stefana Kołaczkowskiego, str. 669—670); Stefan Kołaczkowski: „Z sofizmatów modernizmu" („Naród", dod. lit., 1921, nra 19—21); Stefan Kołaczkowski i W. G.: Polemika z powodu Hamsuna („Przegląd Warsz." 1923, nr. 22, str. 17, nr. 24, str. 114—116); Antoni Potocki: „Polska lit. współcz." (1912, t. II, str. 252); Boy-Żeleński: „Flirt z Melpomeną" (IV, 1924, str. 296—303; V, 1925, str. 282—286; VII, 1927, str. 49—54); Zygmunt Wasilewski: „Poeci i teatr" (1929, str. 104—108); Karol Irzykowski: Z powodu „Kochanków" („Pro Arte", 1919, zesz. XXI, str. 26—28); tegoż: Wielbiciel uroku „samej wibracji życia" („Wiad. Liter." 1927, nr. 163); Leon Piwiński: „Lwy i święty Grojosnaw" („Przegląd Warsz.", luty 1925, str. 225); Jan Lorentowicz: „Literatura polska od r. 1863" (1932, str. 369—370, 390 i 412); Leon Pomirowski: „Nowa literatura w nowej Polsce" (1933, str. 218—219 i 275); Tadeusz Sinko: „Hellada i Roma w Polsce" (1933, str. 376—377).

Hertzówna Amelja. Nieco obszerniejsza charakterystyka jej twórczości dramatycznej w artykule Kazimierza Czachowskiego: „Nieznana poetka dramatyczna" („Gaz. Pol." 1932, nr. 231). Oprócz dramatów, ogłosiła od roku 1917 szereg utworów nowelistycznych w „Sfinksie", „Świecie" (1918), „Nowem Życiu" (1924), „Naokoło świata" (1927—1929 i 1931).

Irzykowski Karol. * 25. I. 1873 w Błaszkowej (Galicja Wschodnia). Studja uniwersyteckie na wydziale filozoficznym we Lwowie, zwłaszcza germanistyka u prof. Richarda Marii Wernera, pod którego kierunkiem studja nad Hebblem. W latach 1896—1904 współpracował w lwowskim „Przeglądzie". Od roku 1908 urzędnik c. k. Biura korespondencyjnego w Krakowie. W roku 1908 występował w sprawie Brzozowskiego jako jego obrońca

przed sądem partyjnym (ob. Karol Irzykowski i Ostap Ortwin: „Lemiesz i szpada przed sądem publicznym. W sprawie Stan. Brzozowskiego", Lwów 1908), później przygotował do druku i poprzedził przedmową wydanie pośmiertne książki Stan. Brzozowskiego p. t. „Stan. Wyspiański" (1912), ostatnio wśród zadań Polskiej Akademji Literatury wskazał też potrzebę ostatecznego wyjaśnienia sprawy Brzozowskiego (ob. wywiad z I-kim w „Świecie", 1933, nr. 46). W latach 1919—1933 kierownik biura stenografów Sejmu i Senatu w Warszawie. Od r. 1924 sprawozdawca teatralny i literacki „Robotnika". Zamieszcza nadto artykuły w różnych czasopismach, m. i. w „Głosie" (1904—1905: „Glossy do współczesnej literatury polskiej"), „Naszym Kraju" (1908), „Prawdzie" (m. i. w r. 1911 „Aforyzmy o czynie"), „Nowej Reformie" (m. i. w r. 1916 cykl „Sonetów Gorlickich"), „Widnokręgach" (1910), „Museionie" (w r. 1913: „Prolegomena do charakterologji", „Zdolnictwo w poezji", „Granice puryzmu"), „Sfinksie" (1914: „Przesądy o dramacie"), „Maskach" (1918: „Z teatru krakowskiego", „Poezje", „Projekt akademji literackiej w Polsce", „Filozofja koralowa wobec religji", „Przegląd tendencyj w literaturze niemieckiej ostatnich lat", „Studja chemiczne", „Fantastyka" i i.), „Myśli Polskiej" (1916: „Wpływ wojny na literaturę", 1917: „Poradnik dla purystów", 1918: „Poezje"), „Pro arte" (1919), „Krokwiach" (1920: „Stanisław Womela", 1921: „Alchemja ciała"), „Skamandrze" (1920: „Programofobja", 1923: „O perfidji"), „Ponowie" (1922: „Futurystyczny tapir"), „Przeglądzie Warszawskim" (1922: „Uroki naturalizmu", „Na Giewoncie formizmu"), „Il. Kurjerze Codziennym" (1922: „Kultura murzyńska w Polsce" i dalsza polemika z Brunonem Jasieńskim, wywołana drukowanym w „Robotniku" artykulem I-go: „Plagjatowy charakter przełomów literackich w Polsce"), „Wiadomościach Literackich" (liczne artykuły, spis w nrze 521 „Wiad. Liter." z r. 1933), „Tygodniku Illustrowanym". Czynny także w literackich zjazdach i organizacjach. W dyskusji o Akademję Literatury był jej przeciwnikiem, wysuwał demokratyczny projekt Izby Literackiej. Przegłosowany na poświęconym tej sprawie zjeździe literackim zaprzestał dalszej walki. Od roku 1933 Akademik Literatury. — Osobno wydał: „Pałuba (studjum biograficzne). — Sny Marji Dunin (palimpsest)" (1903, powieść); „Nowele" (1906, utwory z lat 1893—1901, z nich „Małżeństwo Maran", napis. 1897, ze względów cenzuralnych tu skrócone, w całości było drukowane po niemiecku w „Die Gesellschaft"; na końcu tomu wyjaśnienia „Od autora"); „Wiersze i dramaty" (1907, wiersze z lat 1893—1897, dramaty z lat 1894—1904, m. i. „Zwycięstwo", komedja triumfalna w dwóch aktach; na końcu tomu wyjaśnienia i uwagi „Od autora", dat. 30 września 1906); „Dobrodziej złodziei" (1907, komedja w pięciu aktach, napisana razem z Henrykiem Mohortem, czyli Feigenbaumem; wystawiona we Lwowie w r. 1906; autoreferat autorów o sztuce w „Słowie Polskiem" 1906, nra 197, 199 i 201; Recenzja Kornela Makuszyńskiego w „Słowie Pol." 1906, nra 215 i 228; List otwarty autorów w Dod. „Kurjera Lwow." 1906, nr. 137; Oświadczenie autorów dotyczące recenzji K. Makuszyńskiego — w „Kurjerze Lwow." 1906, nr. 140; List Ferd. Feldmana do redakcji z powodu listu otwartego autorów — w „Słowie Pol." 1906, nr. 227); „Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności" (1907, studjum krytyczne); przekład tragedji Hebbla „Judyta" (1908); przekład wyboru „Dzienników" Hebbla (1911); „Czyn i słowo. Glossy sceptyka" (1913, wybór szkiców krytycznych, m. i. „Z kuźni bluźnierstw: Aforyzmy o czynie",

„Glossy do współczesnej literatury polskiej", „Niezrozumialcy", „Stanisław Brzozowski", „Obrona literatury sensacyjnej", „Powieści Nałkowskiej", „Ostatnia powieść Brzozowskiego", „Z za kulis krytyki"); „Z pod ciemnej gwiazdy" (1922, nowelę, z lat 1894—1911 i późniejsze, włączono tu również niektóre z poprzedniego tomu „Nowel"); „Prolegomena do charakterologji" (1924, przedtem w „Museionie" 1913); „Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina" (1924); „Walka o treść" (1929, Studja z literackiej teorji poznania: I. Zdobnictwo w poezji. II. Treść i forma; tu m. i. o Stan. Ign. Witkiewiczu; autoreferat I-go w „Wiad. Liter." nr. 339; obrona — tamże nr. 344); „Benjaminek — Rzecz o Boyu-Żeleńskim" (1933; odpowiedź Boya-Żeleńskiego p. t. „Brzydka książka" — w „Wiad. Liter." nr. 500 i w „Wakacjach z prydumką"; z recenzentów najobszerniej zajął się tą sprawą J. E. Skiwski w cyklu artykułów w „Tygodn. Illustr." 1933); nadto zapowiedział w roku 1933 nowy tom studjów p. t. „Słoń wśród porcelany" (wyd. 1934). — O I-im: Stanisław Lack: „Pałuba" („Nowe Słowo" 1903, str. 356, 388, 401, 424 i 449); Stanisław Brzozowski: „Cogitationes morosae" (o „Pałubie" — „Głos" 1903, str. 749 i 764); tegoż: „Współczesna powieść polska" (1906, str. 162—171); tegoż: „Współczesna krytyka literacka w Polsce" (1907, str. 114); tegoż: „Pamiętnik" (1913, str. 31, 64, 132—133, 148—149, 156, 163—164, 219); Wacław Moraczewski: „Pałuba" („Krytyka", 1904, II, str. 86—88); tegoż: „Nowele" („Krytyka" 1907, str. 109); tegoż: „Wiersze i dramaty" („Krytyka", 1907, str. 224); Marja Komornicka (Włast): „Pałuba" („Chimera", 1905, IX, str. 331—332); Władysław Jabłonowski: „Pałuba" („Słowo Polskie", 1904, nr. 57); Czesław Halicz: „Pałuba" („Przegląd Tygodn." 1904, str. 69—70); J. A. Kisielewski: K. I. („Myśl Polska", 1906, nr. 22); Richard Maria Werner: „Hebbel" („Deutsche Literaturzeitung", 1908 luty); Aureli Drogoszewski: „Nowele" („Książka" 1907, str. 315); Wiktor Gomulicki: „Nowele" („Kraj" 1906, nr. 43); Wacław Grubiński: „Dobrodziej złodziei" („Książka" 1907, str. 432); Zygmunt Kisielewski: K. I. („Robotnik" 1922, nra 148 i 149); Anatol Stern: „Emeryt merytoryzmu" („Skamander" 1922, XVII, str. 106—111 i XVIII, str. 188—189); Stanisław Baczyński: „Pogromca absolutu" („Sztuka walcząca", 1923, str. 99—116); Stefan Grabiński: „Z pod ciemnej gwiazdy" („Kurjer Lwowski" 1922, nr. 163); Leon Piwiński: „Z pod ciemnej gwiazdy" („Przegląd Warsz." 1922, nr. 10, str. 108); Zdzisław Dębicki: K. I. („Portrety", serja II, 1928, str. 237—250); Jan Topass: K. I. („Pologne Littéraire", nr. 4 i w „Visages d'Ecrivains", 1930); Kazimierz Czachowski: „Sumienie współczesnej literatury polskiej" („Tygodnik Illustr." 1929, nr. 37); Stanisław Adamczewski: „Walka o treść" („Pamiętnik Warsz." 1929, nr. 2, str. 216—220); J. E. Skiwski: „Walka o treść" („Kurjer Poznań." 1929, nr. 420); tegoż: K. I. („Gazeta Polska", 1933, nr. 314); Karol Ludwik Koniński: „Katastrofa wierności. Uwagi o „Pałubie" K. I-go" („Przegląd Współcz." 1931, nr. 109); tegoż: „Żeleńskiego atakuje Irzykowski" („Gazeta Literacka", 1933, nr. 9); Konstanty Troczyński: Próba krytyki „Pałuby" („Prom", 1933, nr. V); Wilhelm Feldman: „Piśmiennictwo polskie 1880—1904" (1905, III wyd., t. III, str. 231—232); tegoż: „Współczesna literatura polska" (VI wyd., 1919, t. II, str. 197—198, t. III, str. 23—24); tegoż i toż (VIII wyd., 1930, str. 422—424; tamże uzupełnienie Stefana Kołaczkowskiego, str. 685—686); Antoni Potocki: „Polska literatura współczesna" (1912, t. II, str. 277—279).

Kleiner Juljusz, * 24. IV. 1886 we Lwowie. Tamże studja gimnazjalne i uniwersyteckie, w r. 1908 doktorat filozofji. W latach 1910—1911 studja w Berlinie i Paryżu. W r. 1912 docent historji literatury polskiej w uniw. lwowskim. W l. 1916—1920 prof. uniw. warsz., od 1920 prof. historji literatury polskiej w uniw. Jana Kazimierza we Lwowie. Od 1919 członek-korespondent, od 1927 członek czynny Polskiej Akademji Umiejętności. Od 1933 Akademik Literatury. Studja i artykuły krytyczne w różnych czasopismach i wydawnictwach zbiorowych, m. i. w „Bibljotece Warszawskiej" (m. i. w r. 1906: „Patrjotyzm Słowackiego"), „Tygodniku Illustrowanym" (m. i. w r. 1906: „Książę Michał Twerski. Czwarte wcielenie Króla-Ducha"), „Słowie Polskiem", „Pamiętniku Literackim", „Ateneum Polskiem" (w r. 1908: „Oda do młodości"), „Przewodniku naukowym i literackim", „Sfinksie", „Czasie", „Książce", „Myśli Polskiej", „Przeglądzie Warszawskim", „Przeglądzie Współczesnym", „Wiadomościach Literackich". Od roku 1924 redaguje wydawnictwo „Dzieł wszystkich" Słowackiego. Opracował oddzielne wydania utworów Słowackiego (m. i. w r. 1920 „Beniowski") i Krasińskiego. — Prace krytyczno-literackie wydane osobno: „Układ i Tekst Dzieł Juljusza Słowackiego. O pierwszem krytycznem wydaniu zbiorowem dzieł poety" (1909); „Studja o Słowackim" (1910); „Pojęcie idei u Berkeleya" (1910); „Zygmunt Krasiński. Dzieje myśli" (1912, 2 t., monografja); „Kilka uwag o szkolnictwie polskiem" (1918); „Juljusz Słowacki. Dzieje twórczości" (1919—1927, 4 t., t. IV w 2-ch częściach; II wyd. t. I—II, 1923; III wyd. 1925; II wyd. t. III. 1928); „Proroctwo księdza Piotra" (1924); „Sztychy" (1925, wrażenia, sylwetki i refleksje, m. i.: Żeromski jako poeta powstania styczniowego, Andrzej Niemojewski jako poeta i badacz literatury, Artyzm Sienkiewicza); „Konstanty Wojciechowski jako badacz literatury polskiej" (1925, przemówienie); „O Panu Tadeuszu książce budującej" (1925); „Studja z zakresu literatury i filozofji" (1925); „Rola czasu w rodzajach literackich" (1926); „Kilka uwag o polskim rytmie jambicznym" (1927); „Die Polnische Literatur" (1929, Handbuch der Literaturwissenschaft herausgegeben von Dr. Oskar Walzel Prof. an der Univ. Bonn); „Zarys dziejów literatury polskiej. Tom pierwszy: Od początków piśmiennictwa do końca rządów Stanisława Augusta" (1932); „Mickiewicz. Tom pierwszy: Dzieje Gustawa" (1934, monografja). — O K-e: Wilhelm Feldman: „Współczesna literatura polska. III 1907—1918" (1919, str. 36—37); Manfred Kridl: „Juljusz Kleiner o Krasińskim i Słowackim" („Krytyka i krytycy", 1923, str. 116—151); tegoż: J. K. o Słowackim („Przegląd Warsz." 1923, listop., i „Przegl. Współcz." 1927, listop.); Ign. Chrzanowski: J. K. o Krasińskim („Tyg. Illustr." 1912, nr. 48); tegoż: J. K. o Słowackim („Tyg. Illustr." 1920 i „Slavia", VIII, 1929); Konstanty Wojciechowski: J. K. o Krasińskim („Pam. Liter." 1912); Józef Ujejski: J. K. o Słowackim („Głos Narodu" 1920, nra 149—150, i „Pam. Liter." 1928); Wacław Borowy: J. K. o Słowackim („Przegląd Pedagog." 1920, z. III); Bronisław Gubrynowicz: J. K. o Słowackim („Pam. Liter." 1924/25); Józef Kallenbach: J. K. o Słowackim („Przegląd Współcz." 1925, luty); Władysław Zawistowski: „J. K. o mistyce Słowackiego" („Wiad. Liter." 1928, nr. 214); tegoż: J. K. („Gaz. Pol." 1933, nr. 338); Kazimierz Czachowski: „Niemiecki zarys literatury polskiej" („Il. Kur. Codz." 1931, nr. 261); tegoż: „Nowy podręcznik literatury polskiej" („Czas" 1931, nr. 293); tegoż: „Mickiewicz" J. K-a („Czas", 1934, nr. 20); Jan Lorentowicz: „Literatura

polska od r. 1863 (1932, str. 437—438); Tymon Terlecki: „Kapitalny podręcznik literatury polskiej" („Słowo Polskie" 1931, nr. 321).

Komornicka Marja (pseud. Włast) * 25. VII. 1870 (inne źródła podają rok 1876, nawet 1878, co jednak wątpliwe wobec dat wydania jej utworów) w Grabowie nad Pilicą. Nauki w Warszawie i Cambridge. Zamężna za poetą Janem Lemańskim. Około roku 1905 przebywała w Paryżu. Zamilkła przedwcześnie z powodu obłędu. Pierwsze utwory w czasopismach od r. 1891. Dramat „Skrzywdzeni" w „Przeglądzie Poznańskim" Rabskiego w r. 1894. Część I tego dramatu p. t. „Nowa kobieta" wystaw. w r. 1906 (ob. rec. Jana Lorentowicza w „Nowej Gazecie", Warszawa 1906, nr. 210). W książce zbiorowej „Forpoczty" (1895) napisanej przez Wacława Nałkowskiego, Marję Komornicką i Cezarego Jellentę jej utwór dramatyczny: „Powrót ideałów", dwa szkice ideowo-krytyczne oraz liryka prozą i wierszem (tamże o K-ej Wacław Nałkowski, str. 10 i 43—49, i Cezary Jellenta, str. 173—174 i 177 przyp.). Wiersze w „Życiu" krak. 1897—1898. Powieść współczesna „Halszka" w „Głosie" warsz. 1900—1901. Liczne utwory wierszem i prozą oraz krytyka literacka (pod pseud. Włast) i przekłady w „Chimerze" 1901—1907. W książce zbiorowej „Znicz" (1903): „W świątyni hymenu". — Osobno wyszły: „Szkice" (1894); „Baśnie i psalmodje" (1900), „Biesy" (1903). — Nadto o K-ej: Piotr Chmielowski: „Zarys najn. lit. pol. 1864—1897" (IV wyd. 1898, str. 282); Wacław Wolski: M. K. („Wzloty na Parnas", 1902, str. 36—53); Miriam-Przesmycki: „Baśnie i psalmodje" („Chimera" 1901, t. I, str. 151—153); Walery Gostomski: „Baśnie i psalmodje" („Ateneum" 1901, II, str. 149); J. L. (Jan Lemański): „Biesy" („Chimera", 1904, t. VII, str. 142—143); Wilhelm Feldman: „Piśmiennictwo Polskie 1880—1904" (III wyd. 1905, t. III, str. 183—184 i 204—205); tegoż: „Współcz. lit. pol." (VIII wyd. 1930, str. 395—396); J. L. (Jan Lorentowicz): M. K. („Wielka Encyklopedja Powszechna Ilustrowana", t. XXXVII, 1906, str. 111—112); Władysław Jabłonowski: „Kobiety poetki" („Dziennik Kijowski", 1906, nr. 82); Antoni Potocki: „Polska literatura współczesna" (1912, t. II, str. 112—113); Jan Łoś: „Wiersze polskie" (1920, str. 394—396).

Lemański Jan — do t. I, str. 317, dodać: Przełożył Josepha Conrada: „Murzyn z załogi „Narcyza"" (w „Nowym Przeglądzie Lit. i Szt." 1920, i oddz. 1923).

Leśmian Bolesław (właściwie Lesman) * 1878 w Warszawie. Gimnazjum i uniw. wydział prawny w Kijowie. Od roku 1897 drukował utwory poetyckie w „Życiu" krak., „Wędrowcu", „Tygodniku Ilustrowanym", od roku 1901 w „Chimerze" i in. czasopismach. Około r. 1905 przebywał w Paryżu. W r. 1911 z poetą Kazimierzem Wroczyńskim i aktorem Orlińskim założył w Warszawie Teatr artystyczny, na którego otwarcie wystawiono „Żart, satyrę, ironję i głębsze znaczenie" Grabbego w przekładzie Berenta, w reżyserji Leśmiana. W r. 1911 drukował „Nieznaną pieśń Syndbada" w „Miesięczniku literackim i artystycznym". W t. 1915—1916 w „Myśli Polskiej" poezje i artykuły. W r. 1921 poezje w „Ponowie". Jest rejentem w Zamościu. Od 1933 Akademik Literatury. — Osobno wydał: „Sad

rozstajny“ (1912, poezje); „Łąka“ (1920, poezje); E. A. Poe „Opowieści nadzwyczajne“ (1913, 2 t., przekład i wstęp); dla dzieci opracował „Klechdy Sezamowe“ (1913); „Przygody Sindbacha żeglarza“ (1915, powieść fantastyczna). — Nowe poezje w „Kulturze“ (1931—1932), „Gazecie Polskiej“ i in. czasopismach. — O L-ie: Ostap Ortwin: „Łąka“ („Przegląd Warsz.“ listopad 1922, str. 268—273); Jan Nepomucen Miller: B. L. („Zaraza w Grenadzie“, 1926, str. 142—145); Otto Forst de Battaglia: B. L. („Pologne Littéraire“, 1927, nr. 6); Antoni Lange: „A propos de B. L.“ („Pologne Littéraire“, 1927, nr. 11—12); Stefan Napierski: B. L. („Wiadom. Liter.“ 1931, nr. 380); Kazimierz Czachowski: „O poezji B. L-a“ („Czas“, 1933, nr. 278); Herminja Naglerowa: B. L. („Gazeta Pol.“ 1934, nr. 8); Adam Szczerbowski: Brzegiem szału w niepojętość zieloności. O Łące Bol. Leśmiana (1934).

Makuszyński Kornel * 9. I. 1884 w Stryju (na Podkarpaciu). Nauki gimnazjalne i wydział filozoficzny na uniwersytecie we Lwowie. Pierwsze utwory poetyckie drukował od roku 1902 w redagowanym przez Jana Kasprowicza dodatku literackim „Słowa Polskiego“. W latach 1905—1914 recenzent teatralny „Słowa Polskiego“. Wyjazdy zagranicę do Paryża, Włoch i in. krajów zachodnio-europejskich. W r. 1914 kierownik dramatyczny Teatru Lwowskiego. W czasie wojny internowany w Rosji. W latach 1915—1918 kierownik artystyczny Teatru Polskiego w Kijowie. W l. 1916—1918 prezes Związku Literatów i Dziennikarzy polskich w Kijowie. Od r. 1918 osiadł w Warszawie. W latach 1920—1924 recenzent teatralny „Rzeczpospolitej“, potem współpracownik literacki „Il Kurjera Codziennego“ i innych czasopism. Częste pobyty w Zakopanem. W roku 1926 za „Pieśń o Ojczyźnie“ otrzymał państwową nagrodę literacką. — Osobno wydał: „Połów gwiazd“ (1907, poezje; II wyd. uzupełnione 1912); „Rzeczy wesołe“ (1909, nowele; przekład rosyj 1911); „W kalejdoskopie“ (1910, wrażenia i szkice); „Romantyczne historje“ (1910, nowele; przekład rosyj. 1911); „Dusze z papieru“ (1911, 2 tomy, recenzje z teatru lwowskiego); „Szewc Kopytko i kwaczor Kwak“ (1912, bajka dla dzieci; przekład ukraiń. 1918); „Dziwne powieści“ (1911, nowele; przekład czeski 1922); „Zabawa w szczęście“ (1912, utwory powieściowe: „Król Azis“, „Ballada o św. Jerzym“); „Awantury arabskie“ (1913, nowele); „Po mlecznej drodze“ (1917, powieść; przekład czeski 1928); „Perły i wieprze“ (powieść, poprzedzająca „Po mlecznej drodze“); „Bardzo dziwne bajki“ (dla dzieci); „Słońce w herbie“ (1918, powieść); „Piosenki żołnierskie“ (1919); „Żołnierz, djabeł i dziewczyna“ (1920, druga serja piosenek żołnierskich); „Narodziny serca“ (1920, poezje); „Radosne i smutne (1920, wrażenia); „Straszliwe przygody“ (wrażenia, z przedmową Zdzisława Dębickiego); „Moje listy“ (1923, wrażenia); „Wesoły zwierzyniec“ (1923, dla dzieci); „Pieśń o Ojczyźnie“ (1924, poemat); „Żywot Pani“ (1924, humoreski); „Orlice“ (1924, humoreski); „O duchach, djabłach i kobietach“ (1924, humoreski); „Piąte przez dziesiąte“ (1925, humoreski); „Fatalna szpilka“ (1925, nowele; przekład czeski 1928); „Romantyczne i dziwne powieści“ (1925, wybór nowel); „Bezgrzeszne lata“ (1925, wspomnienia autobiograficzne); „Wycinanki“ (1925, wrażenia i szkice); „Ponure igraszki“ (1927, humoreski); „Śmieszni ludzie“ (1928, opowiadania); „Piosenki żołnierskie“ (1928, wyd. zbiorowe); „O dwóch takich co ukradli księżyc“ (1928, powieść dla młodzieży); „Listy zebrane“ (1929,

wrażenia); „Żywot Pani i inne świecidełka“ (1929, feljetony); „Najweselsze opowiadania“ (1930, wybór); „Przyjaciel wesołego djabła“ (1930, powieść dla młodzieży); „Wiersze zebrane“ (1931); „Ze środy na piątek“ (1931, humoreski); „Człowiek znaleziony w nocy“ (1932, powieść); „Panna z mokrą głową“ (1932, powieść dla młodzieży); „Sto dwadzieścia przygód Koziołka-Matołka“ (1932, dla dzieci); „Druga księga przygód Koziołka-Matołka“ (1933, dla dzieci); „Trzecia księga przygód Koziołka-Matołka“ (1933, dla dzieci); „Skrzydlaty chłopiec“ (1933, powieść dla młodzieży); „Śpiewający djabeł“ (1934, wrażenia i szkice). — Poprzedził słowem wstępnem „Dekameron“ Boccaccia w przekładzie Edwarda Boyego (1931). — O M-im: Wilhelm Feldman: „Współcz. lit. pol.“ (VIII wyd. 1930, str. 385 i 572—575; tamże uzupełnienie Stefana Kołaczkowskiego, str. 626 i 651); Zdzisław Dębicki: „Portrety“ (II, 1928, str. 185—198); Jan Zahradnik: „Kornel Makuszyński we wklęsłem zwierciedle“ (1927); Stanisław Stroński: „Dzisiejsi“ („Warszawianka“ 1926, nra 325 i 333); Ferdynand Hoesick: „Siła fatalna“ poezji Słowackiego (1921, str. 154—156); Jan Lorentowicz: „Literatura polska od r. 1863“ (1932, str. 382 i 392—393); Leon Pomirowski: „Nowa literatura w nowej Polsce“ (1933, str. 218); Kazimierz Czachowski: Radosny humorysta („Tyg. Illustr.“ 1929, nr. 26); tegoż: U poetów („Czas“ 1930, nr. 282).

Matuszewski Ignacy * 2. VI. 1858 w Wilanowie † 10. VII. 1919 w Warszawie. Syn Ignacego, buchaltera w browarze wilanowskim, powstańca r. 1863 i wygnańca syberyjskiego, i Eufemji z Lisieckich. Po ukończeniu gimnazjum w Warszawie w r. 1875 wstąpił tamże do Szkoły Handlowej im. Kronenberga, gdzie zetknął się z grupą młodzieży socjalistycznej i pracował w tajnych kółkach robotniczych. Jako stypendysta tej szkoły wyjechał w r. 1878 na dalsze studja handlowe do Lipska. Uczęszczał tam również na wykłady filozoficzne, ale głęboką i rozległą wiedzę estetyczną i historyczno-literacką, jaką posiadał, nabył głównie na drodze samouctwa. Od r. 1880 pracował jako buchalter w domu bankowym Kronenberga w Warszawie, poświęcając się równocześnie literaturze. Pisać zaczął wcześnie, próbował też poezji, ale z tej dziedziny niewiele drukował. Rozpoczął od sprawozdań z literatury niemieckiej w „Przeglądzie Tygodniowym“ (1883—1892). Okazał też żywe zainteresowanie dla doktryn spirytyzmu i okultyzmu europejskiego, których był jednym z najlepszych u nas znawców. Jako krytyk literacki wybija się na miejsce naczelne od roku 1897, w którym drukował studjum p. t. „Subjektywizm w krytyce“. W latach 1898—1907 był kierownikiem literackim „Tygodnika Illustrowanego“, który pod jego redakcją ma swój najpiękniejszy okres. Współpracował nadto w różnych wydawnictwach, m. i. w „Bibljotece Dzieł Wyborowych“, jako redaktor działu humanistycznego „Encyklopedji Powszechnej“ Orgelbranda (1898—1904), w „Wielkiej Encyklopedji Powszechnej Illustrowanej“, „Poradniku dla Samouków“, „Książce“, ostatnio w „Sfinksie“ Bukowińskiego i w „Myśli Polskiej“ Mortkowicza. Ostatnią jego pracą drukowaną: „Potrzeby nauki polskiej w zakresie literatury powszechnej“ w I tomie „Nauki Polskiej“ (1918). W r. 1905 nagrodzony przez Komitet Kasy Mianowskiego za książkę o Słowackim. Od r. 1907 wykłada historję literatury powszechnej i polskiej na kobiecych kursach pedagogicznych, od r. 1909 do marca 1919 r. w Towarzystwie Kursów Nau-

kowych, późniejszej Wolnej Wszechnicy Polskiej. W latach 1912—1915 był prezesem Tow. Literatów i Dziennikarzy Polskich w Warszawie. W roku 1919 mianowany profesorem uniwersytetu warszawskiego, katedry już nie objął. Dokładny życiorys i bibljografję opracował Jan Muszkowski we wstępie do wydania zbiorowego „Pism w czterech tomach" (wyszedł tylko tom I, 1925). — Osobno wydane: „Djabeł w poezji. Historja i psychologja postaci uosabiających zło w literaturze pięknej wszystkich narodów i wieków" (1894, II wyd. 1899, studjum literacko-porównawcze); „Czarnoksięstwo i medjumizm" (1896, studjum historyczno-porównawcze; przedruk w 1 tomie „Pism"); „Swoi i obcy (Pokrewieństwa i Różnice)" (1897, II wyd. 1903, zarysy literacko-estetyczne, m. i. Subjektywizm w krytyce, Prus, Sienkiewicz, Słowacki, Byron); „Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej" (1902, studjum krytyczno-porównawcze, II wyd. 1904, III wyd. 1911, 2 t., z przedmową Ign. Chrzanowskiego); „Twórczość i Twórcy" (1904, studja i szkice estetyczno-literackie, m. i. Cele sztuki, Psychologja krytyki, Mickiewicz w literaturze wszechświatowej, Wzniosłość u Słowackiego, Fantastyczność u Prusa, Sieroszewski, Reymont, Żeromski, Weyssenhoff, Daniłowski, Berent, Witkiewicz); „Król Duch czy Królowie Duchy. Przyczynek do wyjaśnienia niektórych punktów niedokończonej epopei Słowackiego" (1910); „Weyssenhoff i „Laury" Wyspiańskiego" (1911, szkic polemiczny z powodu feljetonów krytycznych [Weysenhoffa] o Wyspiańskim); „Studja o Wyspiańskim" (1916); „Studja o Żeromskim i Wyspiańskim" (1921). — O M-im: Cezary Jellenta: o „Djable w poezji" i polemika z Matuszewskim („Prawda" 1893); Władysław Jabłonowski: „Zarys poezji demonicznej" („Głos" 1894); Aureli Drogoszewski: „Swoi i obcy" („Bibl. Warsz." 1897, t. IV, str. 546—555); tegoż: „Krytyka i Krytycy" („Ogniwo", 1903, nra 39—41); tegoż: „Słowacki i nowa sztuka" („Prawda", 1902, nra 25—26); Piotr Chmielowski: „Dzieje krytyki literackiej w Polsce" (1902, str. 438—445); Ign. Chrzanowski: „Swoi i obcy" („Książka" 1903, nr. 4); tegoż: „Twórczość i twórcy" („Kurjer Warsz." 1903, nr. 169); tegoż: „Słowacki i nowa sztuka" („Książka", 1902, nr. 1); Edward Porębowicz: „Słowacki i nowa sztuka" („Pamiętnik Liter." 1901, str. 499—501); Wilhelm Feldman: „Współczesna krytyka literacka w Polsce" (1905, str. 246—260); Stanisław Brzozowski: „Współczesna krytyka literacka w Polsce" (1907, str. 153—157); Stanisław Tarnowski: „Historja literatury polskiej" (1907, t. VI, cz. 2, str. 591—598); Władysław Bukowiński: „25-lecie Ign. Matuszewskiego" („Sfinks" 1909, t. VIII, str. 196—208); Juljusz Kleiner: „Przeciwnik bohatera w Królu-Duchu" („Sfinks" 1910, t. IX, str. 225—234; odpowiedź Matuszewskiego, tamże, str. 235—237); Tadeusz Sobolewski: I. M. („Krytyka", 1904, grudzień); Jan Lorentowicz: I. M. („Nowa Gazeta", 1910, nr. 52); Zdzisław Dębicki: I. M. („Kurjer Warsz." 1919, nr. 191); Adam Grzymała-Siedlecki: I. M. („Tygodnik Illustrowany", 1919, nr. 29); Wacław Sieroszewski: „Fundusz im. Ign. Matuszewskiego" („Gazeta Warsz." 1919, nr. 195); Wilhelm Feldman: „I znów zmarnowaliśmy człowieka" („Kurjer Lwow." 1919, nra 200—201); Manfred Kridl: „Krytyka i krytycy" (1923); Jarosław Iwaszkiewicz: „Matuszewski a my" („Wiadomości Literackie" 1926, nr. 149); Kazimierz Czachowski: „Pisma" Ign. M-go („Czas", 1928, nr. 173); Jan Lorentowicz: „Literatura polska od r. 1863" (1932, str. 440—441).

Miciński Tadeusz. * 1873 (syn Rudolfa, ur. w dawnej Kongresówce, ale obywatel austrjacki) † 1918 (bliższa data nieznana, podobno w lutym pod miasteczkiem Czerykowem w gub. Mohylowskiej, zamordowany — w drodze do Polski — przez posterunek bolszewicki, według innej relacji przez chłopów białoruskich dla grabieży, ob. wstęp Artura Górskiego do I tomu „Pism pośmiertnych"; pierwszą o tem wiadomość podał „Czas" krakowski w notatce redakcyjnej, poprzedzającej artykuł Aleksego Sidorowa: „Ty zwyciężyłeś Galilejczyku!" — 1922, nr. 122; bliższe informacje w „Kurjerze Warszawskim" z 7. VIII. 1925). Ukończył V gimnazjum w Warszawie. Studja filozoficzne w Krakowie i w Niemczech. Pobyt w Hiszpanji (ob. Wincenty Lutosławski: „Jeden łatwy żywot", 1933, str. 222—226). Liczne podróże. W latach 1915—1918 przebywał w Rosji, w Moskwie i Petersburgu; jako oficer oświatowy w korpusie Dowbora-Muśnickiego. O jego działalności z tego okresu (podobno bardzo wydatnej) brak dokładniejszych informacyj. — Piotr Chmielowski („Zarys najnowszej literatury polskiej", 1898, str. 370) jako najwcześniejszy utwór M-go podaje (bez określenia miejsca druku) opowiadania: „Łazarze" (1895). Liczne utwory i artykuły w czasopismach i wydawnictwach zbiorowych, m. in. w „Życiu" krak. (od r. 1897: poezje, artykuły krytyczne, „Słowacki i Calderon"), „Młodości" (poezje), „Krytyce" (m. in. od 1901: poezje; 1904: „Bezaliel", „Noc św. Jana"; 1907, t. II, str. 9—23: „Traktat o piekle podhalańskiem"; 1910, czerwiec—sierpień: poemat „Wiatr halny"; 1912, marzec—kwiecień: „Milujcie, zwalczając wrogów swoich"; 1914: „Szturm Pragi"), „Chimerze" (m. in. poezje, tom VII: „Wieczni wędrowce", tom IX: „Mewlana Dżelaleddin Rumi. Z pierwszego i wtórego Dywanu"), „Ateneum" C. Jellenty (m. in. poezje; 1903, marzec, str. 68—80, maj, str. 1—14, czerwiec, str. 1—20, listopad—grudzień, str. 76—102, 1904, luty, str. 137—160, i kwiecień—maj, str. 102—121: poemat dramatyczny „Noc Rabinowa"; 1903, lipiec, str. 54: „Ja trwam nad wieczność"; 1903, wrzesień—październik, str. 17—29: cykl poezyj „Kaukaz"), „Nowem Słowie" (od 1902 poezje), „Podolaninie" (1901, nra 22—23: „Panteista"), „Przeglądzie Zakopiańskim" (1902, nr. 48: „Tatry"), „Słowie Polskiem" (1905, nr. 207: „Teatr świątynia"), „Sfinksie" (1908, tom I: „Jan z Lejdy"; 1908—1909, tomy II—VI: „Nietota"; 1912, marzec—kwiecień: „Wiedźma ukraińska"), książce zbiorowej „Na nową szkołę" (1907, str. 111—124: „Wrogowie duchów", dramat w 1 akcie z roku 1864), „Tygodniku Illustrowanym" (m. in. 1909, nr. 7, 8 i 9: „Forteca marmurów"; 1910: „Czarnobylskie dęby"), „Prawdzie" (m. in. 1909, nra 20—21: „Myśl polska u współczesnych poetów" — na temat „Dumy o hetmanie" Żeromskiego), „Sztuce" H. Juszkiewicza (m. in. w tomie II, 1912, str. 159: „Malarstwo wizyjne"), „Świecie" (m. in. 1914, nr. 1: „Cierniowy wieniec Bułgarji"), „Nowej Gazecie" (m. in. 1914, nr. 1: „Cyprjan Norwid", w różnych numerach poezje), „Echu literacko-artystycznem" (1914), książce zbiorowej „Nowina" (1915, str. 35—38: „Lucifer") i t. d. — Osobno wydane: „Nauczycielka" (nowela, odznaczona na konkursie literackim „Czasu", 1896, przedruk. w „Dębach Czarnobylskich"); „Resurrecturi, wiersz poświęcony Słowackiemu" (1899, odb. z „Czasu", przedruk. w „Do źródeł duszy polskiej"); „W mroku gwiazd" (1902, poezje pisane „w Tatrach, w Rzymie, nad Atlantykiem, w borach poleskich"); „Do źródeł duszy polskiej" (1906, zawiera: „Straceńcy" — 1900, „Resurrecturi" — 1899, „Do źródeł duszy polskiej" — odczyt z r. 1903, „Tak mi ojczyzny mojej żal", „Słowacki i Calderon"

w „Xięciu Niezłomnym" — 1899, „Król Duch — Jaźń, poemat Juljusza Słowackiego" — odczyt z r. 1905, „Hymn do wschodzącej Jutrzenki", „Bitwa nad Jalu", „Fundamenty nowej Polski"); „Kniaź Patiomkin" (1906, dramat; wystawiony w Teatrze im. Bogusławskiego, 6. III. 1925, w inscenizacji Leona S. Schillera, z dekoracjami Andrzeja i Zbigniewa Pronaszków, z muzyką Karola Szymanowskiego, — ob. „Wiadom. Liter." 1925, nra 63 i 64); „Życie nowe" (1907); „W mrokach złotego pałacu — czyli Bazilissa Teofanu, Tragedja z dziejów Bizancjum X wieku" (1909; w rękopisie krótsza redakcja w 3-ch aktach, ważna dla sceny); „Nietota, Księga tajemna Tatr" (1910, przedtem w redakcji odmiennej w „Sfinksie" 1908—1909, oprócz zmian redakcyjnych, do wydania książkowego włączono szereg poezyj, nadto z tomu VII „Chimery" prozę p. t. „Różany Obłok" — z ciekawą zmianą: gdzie był „Bóg" teraz „Lucifer"; z „Krytyki" 1909: „Hańba narodu" pod zmienionym tytułem rozdziału: „Mahatma"); „Dęby Czarnobylskie" (1911, nowele: „Nauczycielka" — 1895, „Młodzian, dobierający oręża" — 1894, „Nad Bałtykiem" — 1896, „Jaskółka", „Dęby Czarnobylskie" — nagrodz. na konkursie nowelistycznym „Tygodnika Illustr."); „Walka o Chrystusa" (1911); „Xiądz Faust" (1913, powieść); „Widmo Wallenroda" (1914, poemat dat. Tatry 1908 — Warszawa 1914, w odmiennej redakcji bez tytułu druk. przedtem w „Krytyce", 1908, tom I, str. 213—259); „Wita" (1926, powieść, częściowo druk. w „Kurjerze Porannym" 1914, druk przerwany wskutek wojny, napis. na Ukrainie w r. 1913, wydał Jan Lorentowicz; wyd. wznow. 1930); „Pisma pośmiertne. Cykl pierwszy: Lucyfer. Wydanie z rękopisów pod redakcją Artura Górskiego i Czesława Latawca: Niedokonany — Poemat; Mené-Mené-Thekel-Upharisim!... — Quasi una phantasia" (1931, „Niedokonany" — w redakcji z roku 1907, inną redakcję miał podobno Miciński przy sobie, gdy spotkała go śmierć mordercza; powieść „Mené, Thekel, Upharisim" — napisana w latach 1913—1914 podczas pobytu na Ukrainie w gościnie u państwa Popławskich; wyd. poprzedza wstęp Artura Górskiego, gdzie też informacje o stanie niewydanych rękopisów M-go, oraz studjum Czesława Latawca). — Lwowska „Gazeta Poranna i Wieczorna" (1914 nr. 1712) p. t. „Miciński o swoim dramacie" podała recenzję z odczytu M-go: „Ks. Józef Poniatowski" (dramat ten p. t. „Termopile Polskie" — w „Drodze" 1927). Wraz z Sewerem (Ign. Maciejowskim) napisany w r. 1896 dramat: „Marcin Luba" (wyd. w „Książkach dla wszystkich", 1905). — „Ultima Thule" (fragmenty — w „Astrei", 1924, str. 13 n.); „Dies irae" (fragment, wydał Artur Górski — w „Wiad. Liter." 1925, nr. 64); „W Katedrze Ornaku" (fragment dochowanego w rękopisie misterjum dramatycznego z przeżyć społeczeństwa polskiego w latach wielkiej wojny — w „Nowych Wiciach", Poznań 1926, nr. 2). — W rękopisach nadto: utwory dramatyczne: „Król Helu", „Upadek Wenety", „U wrót Hadesu" (polemizuje, zwłaszcza z Wyspiańskim, który ośmieszył M-go w „Wyzwoleniu", ob. Czesław Latawiec: „Walka o duszę narodu w twórczości Stanisława Wyspiańskiego", 1930), „Król Wężów", „Walka dusz", reszta „Nocy Rabinowej", jednoaktówki ze szpitala obłąkanych i z życia japońskiego bez tytułów; powieści: obszerniejsza redakcja i ciąg dalszy (II tom „Wity", „Żywia Słoneczna" (na tle walk Słowian o wolność w czasie wojny bałkańskiej; część I-a dzieje się w Polsce i stanowi ciąg dalszy „Nietoty"); poemat: „Wyprawa do Ornaku" (z życia politycznego kolonji polskiej w Moskwie podczas wojny); zbiór poezyj i fragmentów poetyckich; zbiór pism publicystycznych

Pozatem rękopisy rozproszone u różnych osób. Podobizna autografu M-go w książce Lucyny Kotarbińskiej: „Wokoło teatru" (1930; wiersz z roku 1900 dla Józefa Kotarbińskiego; tamże wspomnienia o M-im, str. 130—133). — O M-im: Jerzy Żuławski: „W mroku gwiazd" („Słowo Pol." 1902, nr. 188, Dod.); Stanisław Lack: „W mroku gwiazd" („Nowe Słowo", 1902, X, str. 254—255); Tadeusz Konczyński: „W mroku gwiazd" („Illustracja Polska", 1902, nr. 26); tegoż: „Do źródeł duszy polskiej" („Myśl Polska", 1906, nr. 16); Władysław Jabłonowski: „W mroku gwiazd" („Ateneum" 1903, zeszyt I, str. 102—106); Antoni Potocki: „W mroku gwiazd" („Książka", 1902, nr. 11); tegoż: „Polska literatura współczesna" (1912, t. II, str. 227—228 i 309—312); Wilhelm Felman: „W mroku gwiazd" („Przegląd Tygodniowy", 1902, nr. 24); tegoż: „Piśmiennictwo polskie 1880—1904" (III wyd. 1905, tom III, str. 200—204 i 212—213); tegoż: „Współczesna literatura polska" (VIII wyd. 1930, str. 269—280; tamże uzupełnienie Stefana Kołaczkowskiego, str. 623); Józefat Nowiński: „Do źródeł duszy polskiej" („Słowo Pol." 1906, nra 39 i 41); Walery Gostomski: „Do źródeł duszy polskiej" („Książka", 1907, nr. 1); Adolf Nowaczyński: „O T. M-im" („Wczasy literackie", 1906, str. 286—299); Emil Breiter: „Kniaź Patiomkin" („Przegląd Społeczny", 1907, nr. 15, str. 215); Adam Grzymała-Siedlecki: „Kniaź Patiomkin" („Czas", 1907, nr. 223); tegoż: „Konfesje samotnych" („Nasz Kraj",1907, tom I, str. 121, 163, 201, 241 i 281); tegoż: „Dęby Czarnobylskie" („Museion", lipiec 1912, str. 114—118); tegoż: „Xiądz Faust" („Museion", maj 1913, str. 47—54); tegoż: „Dwa poematy M-go" („Kurjer Warsz." 1931, nr. 167); Stanisław Brzozowski: „T. M. Z powodu dramatu „Kniaź Patiomkin" („Świt" kijow. 1907, nr. 12); tegoż: „Legenda Młodej Polski" (II wyd. 1910, str. 211, 232, 344, 386, 468—473 i 487; por. Stefanja Zdziechowska: „Stanisław Brzozowski jako krytyk literatury polskiej", 1927, str. 97—101); tegoż: „Pamiętnik" (1913, str. 123); Wacław Makowski: O „Kniaziu Patiomkinie" („Trybuna", 1907, nr. 9, str. 20—24; polemika Micińskiego w nrze 11, str. 45—46); Julja Oksza (Kisielewska): „Szlakiem absurdu" („Z literatury współczesnej", 1912, str. 197—202, przedtem w „Przeglądzie Narod." 1908); Tadeusz Nalepiński: O M-im („Tygodnik Illustr." 1909, nr. 18); tegoż: „Bazylissa Teofanu" („Krytyka", 1909, t. II, str. 335—344); tegoż: „Nietota" („Krytyka", 1910, t. II, str. 309—319); Herbert Sand: „Współczesna polska twórczość dramatyczna" (1911, str. 82—125); Mieczysław Rettinger: O M-im („Wśród współczesnych liryków polskich", 1913, str. 51—75); tegoż: „Opowieść o wcieleniu bohaterki" („Wita" — „Przegląd Współczesny", lipiec 1926, nr. 51, str. 129—133); Józef Brodzki: „Z Tajemnic Tatr. O „Nietocie" M-go" („Szkice społeczne i literackie", 1913, str. 171—181, odczyt z roku 1910); Zygmunt L. Zaleski: T. M. („Dzieło i twórca", 1913, str. 243—253); Edward Woroniecki: O T. M-im i „Księdzu Fauście" („Krytyka", 1913, tom 38, str. 241—249 i 329—338); Andrzej Piotr Lubicz: „Bankructwo natchnienia" („Słowo Pol." 1908, nra 371 i 373); Leon Pikuła: „Xiądz Faust" („Echo lit.-art." 1913, sierpień—wrzesień); Leon Choromański i Zygmunt Kisielewski: Polemika o twórczość M-go („Widnokrąg", Warszawa 1914, nra 13—18; sprawozd. w „Krytyce", 1914, II, str. 317—318); Józef Albin Herbaczewski: „Mistyczna mistyfikacja" („I nie wódź nas na pokuszenie", 1911, str. 121—142); tegoż: „Magik Mistyficiński" („Amen. Ironiczna nauka dla umysłowo dojrzałych dzieci", 1913, str. 78—91); M. J. Wielopolska: „Mój najpiękniejszy o Micińskim wykład" („Tydzień Pol." 1920, nr. 31); Jan

Stur: „Trzy dzieła Tadeusza Micińskiego" („Na przełomie. O starej i nowej poezji", 1922, str. 57—85; przedtem w „Zdroju", 1919—1920); Stanisław Przybyszewski: „Moi współcześni. Wśród obcych" (1926, str. 273—276); tegoż: „Moi współcześni. Wśród swoich" (1930, str. 39; por. w „Krytyce", 1900, str. 45—47: „Z za kulis literackich": wyrok sądu honorowego w sprawie Stanisława Przybyszewskiego z Tadeuszem Micińskim i Stanisławem Wyrzykowskim, wydany 26. XI. 1899); Hanna Zahorska: T. M. („Świat", 1922, nr. 47); Rajmund Bergiel: „O Tadeusza Micińskiego" („Głos Narodu", 1924, nr. 161); Stefan Żeromski: „In memoriam Tadeusza Micińskiego" („Elegje", 1928, str. 49—51, przemówienie na akademji w Teatrze im. Bogusławskiego, 6. III. 1925; przedtem w „Wiad. Liter." 1925, nr. 64); Juljusz Kaden-Bandrowski: „Pisarz Odświętny" („Za stołem i na rynku", 1932, str. 40—48; przedtem w „Wiad. Liter." 1925, nr. 64); Wilam Horzyca: „Architektonika dramatów M-go" („Fantazy", 1925, nr. 1); tegoż: T. M. („Wiad. Liter." 1925, nr. 64); tegoż: „Le Prince Patiomkin" de Miciński („Pologne Littéraire", 1926, nr. 3); Wiktor Popławski: „Poeta niezrozumiały" („Wiad. Liter." 1925, nr. 64); Stanisław Ignacy Witkiewicz: „Formalne wartości dzieł M-go" („Wiad. Liter." 1925, nr. 64); Franciszek Siedlecki: „Zakon braci słonecznych" („Wiad. Liter." 1925, nr. 64); „Wiadomości Literackie" (1925, nr. 64, poświęcony pamięci T. M-go); Władysław Rabski: „Ostatnia rozmowa z M-im" („Kurjer Warsz." 1925, nr. 66); Zygmunt Wasilewski: „T. M. i jego los" („Gazeta Warsz." 1925, nra 74—75); Tadeusz Kudliński: „Kilka uwag o języku zapomnianej książki" („Wita" — „Gazeta Literacka", 1926, nr. 21); Zdzisław Dębicki: T. M. („Portrety", II, 1928, str. 47—63); Stefan Rutyna: „Poeta Ornaku" („Nowe Wici", Poznań 1926, nr. 2 i nast.); Jarosław Miciński (syn): „Wspomnienia o T. M-im" („Kurjer Polski", 1928, nra 156 i 159); Marjan Szyjkowski: „Literatura współczesna" (1930, str. 254—260); Stanisław Małachowski-Łempicki: „Wita" („Ruch Liter." 1931, str. 216); Wincenty Lutosławski: „Lucyferyzm T. M-go" („Tygodnik Illustr." 1931, nr. 44); Jan Lorentowicz: „Literatura polska od r. 1863" (1932, str. 316—318 i 372); Paweł Hulka-Laskowski: „Niemojewski i M. w walce o Chrystusa" („Wiad. Liter." 1933, nr. 473); Michał Janik: „Najnowsza poezja polska" (1903, str. 119—120); Jan Łoś: „Wiersze polskie" (1920, str. 374—379); Kazimierz Czachowski: „Wita" („Czas", 1931, nr. 100); tegoż: „Pisma pośmiertne" M-go („Czas" 1931, nr. 200); tegoż: „O Tadeuszu Micińskim" („Gazeta Pol." 1932, nr. 1).

Ostrowska Bronisława z Brzezickich (pseud. Edma Mierz) * 1881 w Warszawie † 18. V. 1928. Nauki w gimnazjum żeńskiem w Warszawie. W roku 1901 zaślubiła rzeźbiarza Stanisława Ostrowskiego. W roku 1902 na konkursie „Wędrowca" otrzymała nagrodę za sonet. W czasie wojny na wychodźtwie w Rosji. — Pisma poetyckie: „Opale" (1902); „Jesienne liście" (1905, proza); „Poezje" (1905); „Księga Monelli" M. Schwoba (1906, przekład); „Chusty ofiarne" (1910); „Zielnik" (1910, prozą, niewydany, wyjdzie w tomie V „Pism poetyckich"); „Krysta" („Miłośnica", poemat dramatyczny, odznaczony na konkursie im. Słowackiego, 1910, niewydany, wyjdzie w tomie V „Pism poetyckich"); „Liryka francuska" (serja I i II, 1911, przekłady); „Aniołom dźwięku" (1913, oprócz nowych poezyj, wybór z poprzednich trzech zbiorów); „A. B. C. Polaka Pielgrzyma" (Char-

ków 1916; „Z raptularza. 1910—1917. Poezje“ (Charków 1917); „Bohaterski Miś“ (1919, opowiadanie prozą, w „Pismach poetyckich“ ma być pominięte, jako utwór dla dzieci); „Pierścień życia“ (1919, poezje pisane 10. VII.—25. VII. 1918); „Wybór poezji“ Oskara W. Milosza (1919, przekład); „Książka jutra czyli Tajemnica genjusza drukarni“ (1922, opowiadanie prozą); „Tartak słoneczny“ (1928, zawiera m. i. poemat: „Koło kredy święconej“); „W starem lustrze“ (1929, opowiadania prozą); „Rozmyślania“ (1929, uwagi prozą z lat 1915—1924). — „Pisma poetyckie“ (Wydanie pośmiertne z zasiłku Departamentu Sztuki M. W. R. i O. P. nakładem Wydawnictwa J. Mortkowicza w Warszawie, pod redakcją Leona Piwińskiego, z przedmową Jana Lechonia, w 6 tomach obejmuje utwory wyżej wymienione z wyjątkiem przekładów, a pomnożone w każdym tomie utworami z czasopism i rękopisów; od roku 1932 wyszły dotąd 4 tomy). — Książki dla dzieci: „Książeczka Halusi“ (1906); „O Janku Planetniku“ (1908); „Córka Wodnicy“ (1914); „Dla Dzieci“ (1916); „Czy nas znacie?“ (1918); „Narodziny bajki“ (1923, obrazki sceniczne); „Baśnie Polskie. I. Szklana Góra“ (1923); „II. Madej“ (1923); „Gwiazdka polskiego dziecka“ (1924). — O O-iej: Walery Gostomski: „Opale“ („Książka“, 1903, nr. 1); tegoż: „Poezje“ („Książka“, 1906, nr. 4); tegoż: „Chusty ofiarne“ („Książka“, 1912, nr. 1); Stanisław Womela: „Opale“ („Tydzień“, dod. „Kurjera Lwow.“ 1902, nr. 50); Edward Leszczyński: „Poezje“ („Głos Narodu“, 1905, nr. 172); Stanisław Miłaszewski: „Pierścień życia“ („Dziennik Powszechny“, Warsz. 1919, nr. 171); Leon Piwiński: „Książka jutra“ („Przegląd Warsz.“ 1922, t. III, str. 110); tegoż: „Rewelacyjna proza“ („Wiad. Liter.“ 1929, nr. 292); tegoż: „Pisma O-iej“ („Wiad. Liter.“ 1932, nr. 420); Karol W. Zawodziński: „U poetek“ („Wiad. Liter.“ 1928, nr. 254 i sprostowanie, nr. 257); tegoż: „W starem lustrze“ („Pam. Warsz.“ 1929, nr. 1); Zofja Szmydtowa: „Tartak słoneczny“ („Pam. Warsz.“ 1929, nr. 1); Marja Dąbrowska: B. O. („Wiad. Liter.“ 1928, nr. 232); Jarosław Iwaszkiewicz: „Przekłady B. O-iej“ („Wiad. Liter.“ 1929, nr. 291); Kazimierz Czachowski: „Tartak słoneczny“ („Czas“, 1928, nr. 168); tegoż: „W starem lustrze“ i „Rozmyślania“ („Czas“ 1929, nr. 8); tegoż: „Poezje B. O-iej“ („Czas“, 1932, nr. 196, charakterystyka ogólna); tegoż: „Polnische Lyrik“ („Slavische Rundschau“, 1933, nr. 3); Zbigniew Kucharski: „Poezje B. O-iej“ („Gazeta Pol.“ 1932, nr. 147); Stefan Napierski: „Poezje B. O-iej“ („Wiad. Liter.“ 1933, nr. 507); Wilhelm Feldman: „Współczesna literatura polska“ (VIII wyd. 1930, str. 398—400; tamże uzupełnienie Stefana Kołaczkowskiego, str. 649); Jan Łoś: „Wiersze polskie“ (1920, str. 399).

Przybyszewski Stanisław — do t. I, str. 333, dodać: wedle łaskawej informacji dra Ottona Forsta-Battaglii w niem. hist. lit. o P-kim liczne wzmianki u Soergel'a, Nadlera, R. M. Meyera.

Rittner Tadeusz — do t. I, str. 339, dodać: wedle łaskawej informacji dra Ottona Forsta-Battaglii o R-ze piszą obszernie: Wache: „Der Oesterreichische Roman seit dem Neubarock“ (1929) i Nagl-Zeidler: „Deutsch-Oesterreichische Literaturgeschichte“ (tom III, 1933).

Rostworowski Karol Hubert * 3. XI. 1877 w Rybnej (pow. Krakowski). Syn Joachima i Heleny z Moszyńskich. Uczył się w gimnazjum św. Anny w Krakowie i w szkole rolniczej w Czernichowie.

Uniwersyteckie studja rolnicze w Halle (1898—1899), muzyczne i filozoficzne w Lipsku (1900—1907) i Berlinie (1907—1908). Podróże po Niemczech, Włoszech i Francji. W l. 1909—1914 przebywał w Czarkowach nad Nidą, gdzie oddawał się studjom nad historją rzymską i żydowską. Z wybuchem wojny przeniósł się do Krakowa, gdzie osiadł na stałe. W r. 1932 otrzymał państwową nagrodę literacką za „Niespodziankę". W r. 1933 dłuższy pobyt kuracyjny w sanatorjum w Bystrej na Śląsku. Jest prezesem Związku Zawodowego Literatów Polskich w Krakowie. Od 1933 Akademik Literatury. Od 1934 radny miasta Krakowa. — Wspomnienia o studjach muzycznych i o pierwszych próbach teatralnych w książce zbiorowej: „Pamięci Wilhelma Feldmana" (1922, str. 153—156). Wywiad: Jak powstała „Niespodzianka" („Głos Narodu", 1928, nr. 354). Artykuły krytyczne i recenzje teatralne R-go w czasopismach krakowskich, m. in. w „Ilustrowanym Dzienniku Polskim" (1919) i „Głosie Narodu" (1922) — recenzje z teatru krakowskiego; „W sprawie reformy teatru" („Maski" 1919, str. 98—101); recenzje z utworów dramatycznych w „Książce" (1922); „Myśli o teatrze" (Autor i jego dramat — „Scena Polska" 1922, nr. 11—12, str. 67—68); „O uzdrowienie literatury polskiej" („Polonia", 1929, nr. 1876); „Metamorfoza Wyspiańskiego" („Listy z teatru", Kraków, paźdz. 1924, str. 27—29); „Jeszcze o „Weselu" („Il. Kurjer Codz." 1933, nr. 12); „O kryzysie teatralnym" („Gazeta Liter." 1931, nr. 3, 1932, nra 7 i 9); przedmowy do tomików poezyj: „Dom mój" J. Sztaudyngera (1926), „Salwa nad brukiem" Kazimierza N. Gołby (1930). — W r. 1910 wydał druk. jako manuskrypt kompozycję muzyczną, poprzedzoną poezjami Franc. Ksaw. Pusłowskiego: „Carmen saeculare. Dożynki (Poezja i muzyka)". O kompozycjach muzycznych Włodz. Poźniak: Muzyka w Krakowie („Gaz. Warsz." 1929, nr. 93). — Utwory literackie: „Tandeta" (1901, poezje, dedyk. Matce w Lipsku 15. VII. 1901, okładka J. Mehoffera); (Tetralogja poetycka: I). „Pro memoria" (1907, dat. w Czarkowach 27. VIII. 1907), II. „Maya" (1908, dat. w Berlinie—Czarkowach 24. XII. 1907), III. „Ante lucis ortium" (1908), IV. „Saeculum solutum" (1909); „Pod górę" (1910, dramat w trzech obrazach, dat. w Czarkowach 4. XI. 1909; wystaw. na scenie krakowskiej jako komedja: „Bratnie dusze", 1918); „Echo" (studjum dramatyczne, wystaw. na scenie krak. 1. IV. 1911); „Via Crucis" (poemat, w „Miesięczniku lit. i art." 1911, t. II, nra 10 i 11, str. 321—334 i 399—416); „Żeglarze" (studjum dramatyczne w trzech aktach, w „Museionie", 1912 marzec, str. 73—127, kwiecień, str. 68—109 i maj, str. 57—102); „Judasz z Kariothu" (1913, II wyd. tegoż roku, dramat w pięciu aktach, z 6 ilustracjami J. Mehoffera; dat. w Czarkowach 22. IV. 1912; wystaw. Kraków 22. II. 1913 z Ludwikiem Solskim w roli tytułowej, Warszawa Teatr Polski 12. III. 1918, Poznań 7. XII. 1925); „Kajus Cezar Kaligula" (1917, dramat w czterech aktach, z portretem autora przez J. Mehoffera; dat. w Górach 5. III. 1916; wystaw. Warszawa Teatr Polski 11. XII. 1917); „Miłosierdzie (Charitas)" (1920, misterjum w trzech aktach z prologiem, wiersz dedykacyjny dat. w Krakowie 16. I. 1920; wystaw. Warszawa Teatr Polski 5. X. 1920); „Straszne dzieci" (1922, bajka w trzech aktach, z ilustracjami J. Mehoffera; dat. w Krakowie 5. V. 1921; wystaw. Kraków 19. XII. 1921); „Zmartwychwstanie" (1923, fantazja dramatyczna w czterech częściach ku czci Adama Mickiewicza; wystaw. Warszawa Teatr Polski 15. XI. 1922, Poznań 8. II. 1923); „Antychryst" (1925, tragedja w trzech aktach; wystaw. Poznań 24. II. 1925); „Niespodzianka" (1929, prawdziwe zdarzenie w czterech aktach;

wystaw. Kraków 23. II. 1929, Poznań 4. IV. 1929, Warszawa Teatr Narodowy 1929); „Przeprowadzka“ (sztuka w czterech aktach, wystaw. Poznań 31. X. 1930, Warszawa Teatr Narodowy 1931); „U mety“ (sztuka w czterech aktach z epilogiem, wystaw. Kraków 15. V. 1932, Warszawa Teatr Narodowy 1933); „Żygzaki“ (O świecie — o sobie — o Bogu wiersze różne, 1932); „Czerwony marsz“ (1930, fragment dramatu z dziejów rewolucji francuskiej; inny fragment z 1-szej odsłony w „Gazecie Liter.“ 1932, nr. 7). — O R-im: Edward Leszczyński: Problem etyczny w „Judaszu z Kariothu“ K. H. R-go („Museion“ 1913, marzec, str. 37—46); Marja Dynowska: Kajus Cezar Kaligula K. H. R-go („Rok Polski“, 1917, czerwiec, str. 72—81); Wilhelm Feldman: Współcz. lit. pol. (VI wyd. 1919, t. III; toż, VIII wyd. 1930, str. 554—560; tamże uzupełnienie Stefana Kołaczkowskiego, str. 669); Karol Irzykowski: „Bratnie dusze“ („Maski“, nr. 16 z 1. VI. 1918, str. 318—320); tegoż: „Straszne dzieci“ („Przegląd Warsz.“ 1922, t. III, str. 433); Adam Zagórski: „Walka o teatr“ (1931, str. 216—230 i 239—251); Tadeusz Boy-Żeleński: „Flirt z Melpomeną“ (I. 1920, str. 246—255; III. 1922, str. 188—195; VI. 1926, str. 130—144; IX. 1930, str. 128—135; X. 1932, str. 243—247); Stefan Papée: „Teatr współczesny. Premjery poznańskie“ (1931, str. 71—101); Wacław Grubiński: „W moim konfesjonale“ (1925, str. 123—139); Antoni Mazanowski: „Pogłosy Młodej Polski w dramacie, powieści i krytyce literackiej“ (1915, str. 23—26); Jan Łoś: Wiersze polskie (1920, str. 407—409); Władysław Rabski: „Teatr po wojnie“ (1925, str. 51—56 i 143—147); Jan Lorentowicz: „Nowe dążenia twórcze w teatrze“ („Świat“ 1925, nr. 15); tegoż: „Literatura polska od r. 1863“ (1932, str. 366—367 i 405—406); Adolf Nowaczyński: „Niespodzianka“ („Pamflety“, 1930, str. 251—267; przedtem w „Wiad. Liter.“ 1929); tegoż: Caligula („Myśl Narod.“ 1929, nr. 53); Władysław Zawistowski: K. H. R. („Gazeta Pol.“ 1933, nr. 310); tegoż: „U mety“ („Pion“, 1933, nr. 2); Juljusz Kaden-Bandrowski: „Pióro, miłość i kobieta“ (1931, str. 68—69); tegoż: „Zmartwychwstanie“ („Przegl. Warsz.“ 1922, t. IV, str. 418); Lucjusz Komarnicki: „Straszne dzieci“ („Przegl. Warsz.“ 1922, t. III, str. 276—278); Stefan Kołaczkowski: W sprawie „Zmartwychwstania“ („Przegl. Warsz.“ 1922, t. IV, str. 419—420); Karol L. Koniński: Polskie poematy o Judaszu („Głos Narodu“, 1922, nr. 112); tegoż: „Niespodzianka“ („Myśl Narod.“ 1929, nr. 11); Rajmund Bergel: Tradycja dramatyki ludowej w teatrze K. H. R-go („Życie Teatru“, 1926, nr. 9); tegoż: Nowa faza twórczości K. H. R-go („Polonia“, 1926, nr. 231); tegoż: K. H. R. jako dramaturg („Głos Narodu“, 1927, nr. 351); tegoż: K. H. R. („Kurjer Poznań.“ 1928, nr. 428); tegoż: „Niespodzianka“ („Myśl Narod.“ 1929, nr. 8); tegoż: Od sztuki do publicystyki i od publicystyki do sztuki. Nowe dramaty K. H. R-go („Tęcza“, 1929, nr. 16); Emil Breiter: „Straszne dzieci“ („Świat“ 1922, nr. 17); Hanna Zahorska: Judasz w literaturze i na scenie („Przegląd Wieczorny“ 1922, nr. 147); Kornel Makuszyński: „Straszne dzieci“ i „Zmartwychwstanie“ („Rzeczposp.“ 1922, nra 109—110 por., 313 i 315 por.); Jan Lechoń: Nowe średniowiecze w dramacie (o „Niespodziance“ — „Kurjer Czerwony“ 1929, nr. 212); tenże: o „Niespodziance“ („Pamiętnik Warsz.“ 1929, nr. 4, str. 184—185); Stanisław Wasylewski: „Niespodzianka“ na odpuście (pieśń odpustowa o identycznym motywie — „Kurjer Poznań.“ 1930, nr. 410); Władysław Tarnawski: Na marginesie „Niespodzianki“ (Jerzego Lillo, 1693—1739: „Fatal Curiosity“ — „Kurjer Poznań.“ 1929, nr. 181; por. tegoż: „Hist. lit. ang.“ II. 1930, str. 424—425); Stanisław Adam-

czewski: Drogi i bezdroża twórczości R-go („Kultura“, 1932, nr. 18); Juljusz Kleiner: „Polnische Literatur“ (1929, str. 99—100); Marjan Szyjkowski: Współcz. lit. pol. (1923, str. 581—587); tegoż: Literatura współczesna (1930, str. 343—348); „Gazeta Literacka“ (nr. 7, kwiecień 1932, poświęcony K. H. R-mu); Marjan Czuchnowski: Godzina z K. H. R-im („Głos Narodu“, 1930 nr. 130); Władysław Folkierski: „Przeprowadzka“ („Gaz. Warsz.“ 1930. nr. 279); J. E. Skiwski: Laureaci roku 1932 („Rocznik Liter. za rok 1932“, str. 258); Tadeusz Łopalewski: „Niespodzianka“ w teatrze wileńskim („Rocznik Liter. za rok 1932“, str. 380); Leon Pomirowski: „Nowa literatura w nowej Polsce“ (1933, str. 275—283); Tadeusz Sinko: „Hellada i Roma w Polsce“ (1933, str. 326—334); Kazimierz Czachowski: Twórczość dramatyczna R-go („Gazeta Liter.“ 1932, kwiecień, nr. 7, str. 102—104); tegoż: Bibljografja utworów K. H. R-go (tamże, str. 105).

Rzymowski Wincenty * 19. VII. 1883 w Mławie. Studja gimnazjalne w Warszawie, wydział prawny na uniwersytecie warszawskim, w Genewie i Odesie. Współpracował przed wojną w „Myśli Niepodległej“, „Prawdzie“ i innych czasopismach. Podczas wojny był internowany przez Niemców. W roku 1916 redagował razem z Tadeuszem Hołówką „Widnokrąg“ w Warszawie. W l. 1917—1918 współpracował w „Myśli Polskiej“. Podczas pobytu we Włoszech więziony i wydalony przez rząd Mussoliniego. Obecnie publicysta oraz recenzent teatralny i literacki „Kurjera Porannego“. Nadto artykuły krytyczno-literackie w różnych czasopismach, m. in. w „Sztuce“ (Juszkiewicza, 1913), w „Pro arte“ (1919) i t. d. Od listopada 1933 Akademik Literatury. — Osobno wydał: „Szaniec Wolnej Myśli“ (1909), „Chorąży Białego Sztandaru“ (Rzecz o Ludwiku Straszewiczu, 1913), „Podboje Rosji“ (1915), „Warszawa - Rosji“ (1915), „Z tamtego świata“ (1916), „Niemcy a Koalicja“ (1916), „Łukasiński i Traugutt“ (1916), „Polskie — Arcypolskie“ (1919), „Jak Józef Piłsudski walczył o Polskę? Życie i czyny“ (1919), „Jak odzyskaliśmy wolność?“ (1920), „10 listopada 1918. W drugą rocznicę wyzwolenia Polski“ (1920), „O miłości ojczyzny“ (1920), „Proporzec Polski“ (1920), „Śląsk Górny a Polska“ (1921), „Sygnały Historji“ (1929), „Roman Dmowski, czciciel djabła“ (1932), „W walce i burzy: Tadeusz Hołówko na tle epoki“ (1933). — Przekłady: G. K. Chesterton: „Delegat anarchistów“ (1914), „Polska a bolszewizm“ (1920); Machiavelli: „Książę“ (1917), „Myśli o ludziach“ (1922); Ardengo Soffici: „Ironja i życie“ (1921); Pascal: „Modlitwy i rozmyślania“ (1921); G. Papini: „Pamiętniki Pana Boga“ (1921), „Tragedje powszednie“ (1921), „Dzieje Chrystusa“ (1922), „Zwierzenia“ (1923), „Od człowieka do Boga“ (1924); Massimo Bontempelli: „Syn dwóch matek“ (1930). — O Rz-im: Herminja Naglerowa: W. Rz. („Gazeta Pol.“ 1933, nr. 335); Władysław Zawistowski: Żywot na miarę epoki („Pion“, 1934, nr. 3).

Staff Leopold. * 14. XI. 1878 we Lwowie. Z rodziny mieszczańskiej, syn właściciela cukierni przy ul. Skarbkowskiej we Lwowie. Tamże gimnazjum i romanistyka (u prof. Porębowicza) na uniw. wydziale filozoficznym. Kolegował i przyjaźnił się ze Stanisławem Antonim Muellerem (autorem „Henryka Flisa“, późniejszym dyrektorem Banku Kredytowego w Krakowie). Brał żywy udział w Kółku Literackiem Czytelni Akademickiej, skupiającem liczne grono wybitnych później pisarzy i artystów

(por. Władysław Kozicki: „Lwowski okres twórczości Staffa" — w „Wiadomościach Liter." 1929, nr. 289). Silny wpływ na kształtowanie się jego poglądów wywarły najpierw dzieła Nietzschego, z których i potem niektóre tłumaczył („Z wysokich gór" — w „Słowie Pol." 1902, nr. 188; „Z genealogji moralności" 1905; „Wiedza radosna", 1906; „Antychryst" 1907; „Narodziny tragedji" 1907; „Ecce Homo", 1909; „Niewczesne rozważania", 1912). W roku 1898 był przewodniczącym lwowskiego komitetu redakcyjnego „Młodości" (wydawanego w Krakowie czasopisma akademickiego, później miesięcznika literackiego i artystycznego pod redakcją Adama Grzymały - Siedleckiego). Przybyszewski na przysłanych mu próbach poetyckich Staffa nie poznał się. Niema więc Staffa w „Życiu". Dopiero na łamach „Chimery" występuje odrazu bardzo wydatnie, równocześnie w r. 1901 wydaje (własnym nakładem u Gebethnera i Wolffa w Warszawie) „Sny o potędze", wywołując niemi silne wrażenie i wysuwając się na czołowe miejsce w poezji polskiej. 19. IV. 1904 wystawił na scenie lwowskiej pierwszy swój dramat „Skarb", który wywołał ożywioną dyskusję, uznany za sztandarowy utwór pokolenia. Przyjaźń z Janem Kasprowiczem i wspólne z nim wyjazdy do Włoch i w Tatry (Zakopane i Poronin). (O Kasprowiczu Leopolda Staffa: „Poeta pesymizmu" — szkic literacki w „Krytyce", 1902, I, str. 58—63; „Cieniom Jana Kasprowicza" — wiersz w „Wiadom. Liter." 1926, nr. 147; „Dokoła „Hymnów" Kasprowicza" — urywki z zapowiedzianej książki wspomnień literackich o Kasprowiczu — w „Gazecie Polskiej" z 15. IV. 1933). Nadto podróże do Francji i Niemiec. Od roku 1909 redagował wydawaną przez Księgarnię Polską Bernarda Połonieckiego we Lwowie serję wyborów z pism ideowo - filozoficznych wybitnych twórców kultury europejskiej p. t. „Symposion" (wyszło 22 tomy). Podczas wojny trzyletni pobyt w Rosji. Potem osiadł w Warszawie. W roku 1927 za „Ucho igielne" odznaczony państwową nagrodą literacką. W roku 1929 — nagrodą literacką miasta Lwowa. Od listopada 1933 pierwszy wiceprezes Polskiej Akademji Literatury. Z nielicznych szkiców literackich drukowanych w czasopismach: „O Stanisławie Wyspiańskim" (w „Tyg. Illustr." 1932, nr. 50, tegoż roku wygłoszone przedtem jako przemówienie na uroczystej akademji ku czci Wyspiańskiego z okazji zjazdu Związków Zawodowych Literatów Polskich w Krakowie). Z utworów poetyckich niektóre drukowane tylko w czasopismach (np. fragment „Wiosna ludów", zaczynający się słowami: „Od gór do gór, od morza do morza dziś Święto!" — w „Krytyce", 1906, t. I, str. 109—110). Liczne przekłady (ob. Kazimierz Czachowski: „Bibljografja przekładów Staffa" — w „Wiadomościach Liter." 1929, nr. 289). Ważniejsze (oprócz podanych wyżej z Nietzschego): Gabriele d'Annunzio: „Dziewice skał" (1904), „Niewinny" (1906), „Tryumf śmierci" (1907) i „Ogień" (1910); „Kwiatki świętego Franciszka z Assyżu" (1910, z wstępem tłumacza); Leonardo da Vinci: „Pisma wybrane" (1913, 2 t., z wstępem tłumacza) i „Bajki" (1928); J. W. Goethe: „Cierpienia młodego Werthera" (1920) i „Elegje rzymskie" (1924); Michał Anioł Buonarotti: „Poezje" (1922, z wstępem tłumacza); „Złota legenda błogosławionego Jakóba da Voragine" (1922); Petronjusz: „Uczta Trymalchjona" (1923, z wstępem tłumacza); „Liryce francuscy. Wybór poezyj od X do XX wieku" (1924, wybór utworów 109 poetów, w tem 72 utwory 49 autorów, przeważnie dawniejszych, z XV—XVIII w., w przekładzie Staffa). Nadto przekłady La Rochefoucauld, Diderota, francuskich utworów Krasińskiego, antologij wschodnich Fr. Toussaint, P. Louys.

R. Tagore, Epikura, Sofistów greckich, Epikteta, Heraklita, Spinozy i i., Knuta Hamsuna, J. P. Jacobsena, Aug. Strindberga, Selmy Lagerlöf, Tomasza Manna, Prospera Merimée, H. Pontoppidana, Edm. de Amicis, Wiktora Margueritte, Romain Rolland („Jan Krzysztof", I—IV, 1925—1927), C. Mauclair, Marty Ostenso, Claude Anet, G. Hauptmanna, Johana Bojera, Simony Bodève, H. Banga, E. Ludwiga, Jakóba Wassermanna, Grazii Deledda, Franc. Werfla, Gunnara Gunnarssona i i. Opracował dwie antologje współczesnych poetów polskich: „Najmłodsza pieśń polska" (1903) i „Kwiat współczesnej poezji polskiej" (1920). Osobno wydane utwory oryginalne: „Sny o potędze" (1901, II wyd. 1905, III wyd. 1909, IV wyd. 1921, popularne wyd. jako nr. 75 „Wielkiej Bibljoteki", 1926, V wyd. 1931 w pierwszem wydaniu zbiorowem „Pism", tom I; ten cykl poezyj otwiera słynny sonet: „Kowal", tu również „Dzwony"); „Mistrz Twardowski. Pięć śpiewów o czynie" (poemat, 1902, II wyd. 1931 w tomie III „Pism"); „Dzień duszy" (1903, II wyd. 1908, III wyd. 1912, IV wyd. 1922, V wyd. 1931 w tomie II „Pism", poezje); „Skarb" (tragedja w trzech aktach, 1904, III wyd. 1921, IV wyd. 1932 w tomie V „Pism"; wystaw. we Lwowie 19. IV. 1904 i w Krakowie 16. IX. 1905 z Ludwikiem Solskim w roli Strażnika Niezłomnego, ob. szkic portretowy przez Wyspiańskiego reprod. przy II-em wyd.); „Ptakom niebieskim" (1905, II wyd. 1910, IV wyd. 1922, V wyd. 1932 w IV i VI tomach „Pism" p. t. „Ptakom niebieskim" i „Pył z szat pielgrzyma", poezje, tu m. i. „Piosnka ulicznika", „Sonet szalony", cykl „Modlitwa: I. O zbawienie zbrodniarzy. II. O sprzyjanie nieznającym cnoty. III. Jęk wyklętych zaułków"); „Godiwa" (dramat w trzech aktach, 1906, wyd. nowe: ballada w 3 aktach, 1922, III wyd. 1932 w VII tomie „Pism"); „Gałąź kwitnąca" (1908, II wyd. 1911, III wyd. 1922, IV wyd. 1932 w VIII tomie „Pism", poezje); „Igrzysko" (1909, nowe wyd. 1922, III wyd. 1932 w IX tomie „Pism", dramat); „Uśmiechy godzin" (1910, nowe wyd. 1922, III wyd. 1933 w X tomie „Pism", poezje, tu m. i. „Krysta z pod płota", cykl „Śladem stopy antycznej"); „W cieniu miecza" (1911, nowe wyd. 1922, III wyd. 1933 w XI tomie „Pism", poezje); „To samo" (dramat w trzech aktach, 1912, II wyd. 1923, III wyd. 1933 w XII tomie „Pism", prozą); „Wawrzyny" (dramat w trzech aktach, 1912, II wyd. 1923, III wyd. 1933 w XIV tomie „Pism"); „Łabędź i Lira" (1914, II wyd. 1923, III wyd. 1933 w XIII tomie „Pism", poezje); „Siew doli" (Kijów b. r., poezje, według uzyskanej informacji weszły w skład następnego zbioru); „Tęcza łez i krwi" (Charków 1918, II wyd. 1921, III wyd. 1933 w XV tomie „Pism", poezje, tu m. i. „Miałeś ty, ludu", „Jak Polska przetrwała", „Polsko, nie jesteś ty już niewolnicą", „O, Francjo!", „Dzieci ołowiu", „Ojczyzno nasza" i inne wiersze z lat wojny, nadto nieobjęty żadnym zbiorem poprzednim cykl sonetów z roku 1905: „Gniew sprawiedliwy"); „Oczy otchłani" (1919, weszły do „Żywiąc się w locie"); „Wino miłości" (1919, weszły do „Żywiąc się w locie"); „Pieśń o skowronku" (1919, weszła do „Ścieżek polnych"); „Sady" (1919, weszły do „Ścieżek polnych" i „Żywiąc się w locie"); „Ścieżki polne" (1919, II wyd. 1923, III wyd. 1933 w XVI tomie „Pism", poezje, tu m. i. „Pieśń o skowronku", „Cepy", „Pieśń o młynie", „Kościółek wiejski", „O strzesze naszej", „Sady", „Kartoflisko", „Święto rosy", „Gra chmur", „Muzyka żab wieczornych", „Szumy leśne", „Skarga wiatru jesiennego", „Głóg i tarnina"); „Południca" (dramat w trzech aktach, 1920, nowe wyd. wyjdzie 1934 w XVII t. „Pism"); „Szumiąca muszla" (1921, nowe wyd. 1934 w XVIII t. „Pism" pod

zmienionym tytułem: „Sowiem piórem", poezje; tu m. i. „Nokturny"); „Żywiąc się w locie" (1922, nowe wyd. wyjdzie 1934 w XIX t. „Pism", poematy: „Sonata księżycowa", „Oczy otchłani", „Hymn do barw", „Pean wiosenny", „Pieśń wysokiego wichru", „Przedśpiew radości", „Wino miłości", „Tryptyk ewangeliczny"); „Ucho igielne" (1927, III wyd. 1929, nowe wyd. wyjdzie 1934 w XX t. „Pism", poezje, tu m. i. „Chorzy w poczekalni", „Objawienie", „Radość", „Tajemnice". „Żebrak", „Poeta", „In memoriam" Wyspiańskiego, Żeromskiego i Kasprowicza); „Wysokie drzewa" (1932, ukazały się z końcem 1931, poezje, tu m. i. „Judasz", „Łachmany", „Jeśli istnieje", „Popołudnie biednej niedzieli", „Kowal słoneczny", „Pochwała"). — Nowe wiersze w czasopismach, zwłaszcza w „Kulturze", „Wiadomościach Literackich", „Gazecie Polskiej". — „Wybór poezyj" (1911, 1920, 1923), „Chrystus i nędza" (wybór poezyj w wyd. „Minjatury", 1924). — „Pism" pierwsze wydanie zbiorowe w 20 tomach wychodzi od roku 1931 nakładem Wydawnictwa J. Mortkowicza w Warszawie. — O S-ie: Aureli Drogoszewski: „Sny o potędze" („Prawda", 1901, nr. 51); tegoż: „Dzień duszy" („Ogniwo", 1904, str. 32 i 56—57); Jerzy Żuławski: „Mistrz Twardowski" („Głos Narodu" 1902, nr. 69); Karol Irzykowski: „Mistrz Twardowski" („Przegląd", 1902, nr. 232); tegoż: „Czyn i słowo" (1913, str. 183—184); tegoż: „Z powodu „Południcy" — o Staffie i jego krytykach" („Skamander", 1921, t. II, str. 74—79); tegoż: „Motywy dramaturgji Staffa" („Wiad. Liter." 1929, nr. 28); Adam Grzymała-Siedlecki: „Mistrz Twardowski" („Gazeta Lwowska", 1902, nra 83, 84 i 86): tegoż: L. S. („Słowo Pol." 1902, nr. 162); tegoż „Gałąź kwitnąca" („Kurjer Warsz." 1908, nr. 198); tegoż: „W cieniu miecza" („Museion", kwiecień 1912, str. 121—127); Marjan Massonius: „Mistrz Twardowski" („Książka" 1902, nr. 3); Piotr Chmielowski: „Ze współczesnego Parnasu" („Kurjer Codzienny", 1902, nr. 157); Jan Lorentowicz: „Skarb" („Gazeta Pol." 1904, nr. 252); tegoż: „Godiwa" („Nowa Gaz." 1906, nr. 404); tegoż: „Literatura polska od r. 1863" (1932, str. 318—319, 380—381 i 406); Wacław Wolski: L. S. („Wzloty na Parnas", 1902, str. 133—143); Ostap Ortwin: „Skarb" („Krytyka" 1904, I, str. 375—380); tegoż: „Szumiąca muszla" („Przegląd Warsz." 1922, nr. 14, str. 264—268); tegoż: „U podstaw „staffizmu" („Wiad. Liter." 1929, nr. 289); Stanisław Lack: „Skarb" („Nowe Słowo", 1904, str. 470—475); Jan Kasprowicz: „Skarb („Słowo Pol." 1904, nr. 193); Wilhelm Feldman: „Piśmiennictwo polskie 1880—1904", III wyd. 1905, t. III, str. 192—197 i 208—211); tegoż: „Współczesna literatura polska" (VIII wyd. 1930, str. 378—382, tamże uzup. Stefana Kołaczkowskiego, str. 650—651 i 668); Włodzimierz Spasowicz: „Skarb" Staffa" („Pisma", t. IX, 1908, str. 297—306); Stanisław Brzozowski: L. S. („Kultura i życie", 1907, str. 122—158; przedtem w „Krytyce" 1905); tegoż: „Legenda Młodej Polski" (II wyd. 1910, str. 449—453); Jan Sten: L. S. („Pisarze polscy", 1903, str. 123—126); tegoż: L. S. („O Wyspiańskim i inne szkice krytyczne", 1906, str. 73—84); Bohdan Breszel: „L. S. Próba syntezy" („Przegląd Tygodn." 1903, nr. 42); Walery Gostomski: „Ptakom niebieskim" („Książka", 1906, nr. 4, str. 150—151); tegoż: „Godiwa" („Książka", 1907, nr. 5, str. 190); tegoż: „Gałąź kwitnąca" („Książka", 1909, nr. 10, str. 393—395); B. Prusik: „Lady Godiva" („Narodni Listy", 1907, nr. 324; por. „Kurjer Warsz." 1908, nr. 71; zestawia utwory Vrchlickiego i Staffa); Adam Zagórski: „Igrzysko" („Krytyka", 1909, II, str. 289—291); Roman Zrębowicz: „Igrzysko" („Krytyka", 1909, IV, str. 124—128);

Anna Żarnecka: „Pieśni Staffa“ („Słowo Pol.“ 1909, nra 93, 95 i 99); Eustachy Czekalski: „Staff a Liciński“ („Prawda“ 1909, nra 9 i 10, paralela literacka); Zygmunt L. Zaleski: „Postawa twórcza L. Staffa“ („Dzieło i twórca“ 1913, str. 63—105); Herbert Sand: „Współczesna polska twórczość dramatyczna“ (1911, str. 32—36 i 48—61); Marek Rappaport: „Kwestja polsko-ruska: Staffa „Wawrzyny“ (Lwów 1912); Antoni Potocki: „Polska literatura współczesna“ (1912, t. II, str. 228 i 304—309); Savitri: L. S. („Museion“, grudzień 1911, str. 98—105); Mieczysław Rettinger: L. S. („Wśród współczesnych liryków polskich“, 1913, str. 76—84); Jakób Appenszlak: L. S. („Przebudzenie“, Warszawa 1912, nra 8, 10 i 11); Tadeusz Dąbrowski: L. S. („Sztuka“ 1913, t. III, str. 55 nast. i 93 nast.); Stanisław Skorupka: „Poeta marzeń i myśli“ („Zdrój“, 1917, I, str. 63); Władysław Kozicki: „Łabędź i Lira“ („Książka“ 1914, str. 285—286; „Słowo Pol.“ 1914, nra 158 i 160); Henryk Życzyński: „Kult pogaństwa w modernizmie polskim“ („Kurjer Lwow.“ 1919, nr. 308); Jan Łoś: „Wiersze polskie“ (1920, str. 432—442); Bronisław Chlebowski: „Literatura polska 1795—1905“ (1923. str. 427—429); Edward Porębowicz: „Lirycy Francuscy“ („Przegląd Warsz.“ 1924, nr. 37, str. 72—78); Władysław Rabski: „Południca“ („Teatr po wojnie“ 1925, str. 46—51); Jan Nepomucen Miller: L. S. („Zaraza w Grenadzie“, 1926, str. 138—145); Zdzisław Dębicki: L. S. („Portrety“, 1927, str. 155—172); Zygmunt Wasilewski: „L. S. Wyobraźnia intelektualna“ („Poeci i teatr“, 1929, str. 36—51, zestawia „Ucho igielne“ Staffa z „Księgą ubogich“ Kasprowicza); Władysław Folkierski: „Sonet polski“ (1925, str. 343); „Wiadomości Literackie“ (1929, nr. 289, poświęcony Leopoldowi Staffowi); Stefanja Zdziechowska: „Staff w świetle krytyki Brzozowskiego“ („Stanisław Brzozowski jako krytyk literatury polskiej“, 1927, str. 101—106); Marjan Szyjkowski: „Literatura współczesna“ (1930, str. 260—278); Kazimierz Czachowski: „Tom wierszy o łasce Boskiej“ („Ucho igielne“ — w „Czasie“, 1928, nr. 11); tegoż: „Gościńcem pielgrzyma czyli o poezji Leopolda Staffa“ („Czas“, 1932, nr. 36); Leon Pomirowski: „Wysokie drzewa“ („Kultura“ 1932, nr. 9); Aleksander Guttry: „L. S. Der geistige Führer der polnischen Dichtung“ („Pologne Littéraire“, 1931, nr. 57); Wacław Borowy: L. S. (ang. „Slavonic Review“ XI, 1932, nr. 31 i odb.); K. W. Zawodziński: „Staff w świetle ostatnich wierszy“ („Przegląd Współcz.“ 1933, nr. 132, str. 103—109); Tadeusz Sinko: „Hellada i Roma w Polsce“ (1933, str. 296—299); Stefan Napierski: „Poezje Staffa“ („Wiad. Liter.“ 1933, nr. 508); Paweł Hulka-Laskowski: L. S. („Gazeta Pol.“ 1933, nr. 307), Stanisław Piasecki: „Poezja marki: Staff“ („Prosto z mostu“, 1934, str. 91—98, usiłuje podważyć znaczenie Staffa, ale opiera się na dowolnie wybranych i nielicznych przykładach, wobec czego błyskotliwe wywody mają charakter feljetonowej łatwizny i w tej formie nie wytrzymują gruntowniejszej krytyki).

Strug Andrzej (pseudonim, właściwie Tadeusz Gałecki) * 1873 w Konstantynówce pod Lublinem. Nauki w gimnazjum lubelskiem i w instytucie rolniczym w Puławach. Jako działacz oświatowy na terenie ziemi lubelskiej aresztowany w r. 1894, więziony w cytadeli warszawskiej i zesłany do gubernji archangielskiej. Po powrocie do kraju polityczna praca konspiracyjna w Polskiej Partji Socjalistycznej (nazwiska partyjne: towarzysz August, Andrzej Galica). W roku 1901 odznaczony na konkursie Związku Naukowo-Literackiego we Lwowie pierwszą nagrodą

za studjum krytyczne o Stefanie Żeromskim (druk. w zbiorowym tomie „Charakterystyk Literackich", Lwów 1902, str. 1—47). W rewolucji 1905—1906 roku brał czynny udział w bojowych walkach partji. Po likwidacji ruchu wyjechał zagranicę i osiadł w Paryżu. W l. 1914—1915 walczył w Legjonach Piłsudskiego jako ułan pod Beliną. Potem przebywał w Zakopanem. Po wojnie nadal czynny w Polskiej Partji Socjalistycznej, z której ramienia senator Rzeczypospolitej. Jako członek opozycyjnego w stosunku do rządu obozu, nie przyjął w listopadzie 1933 ofiarowanej mu godności Akademika Literatury. Otrzymał nagrodę literacką Zagłębia Dąbrowskiego (przyznaną tylko jednorazowo) i w r. 1933 nagrodę literacką m. Łodzi. W czasopismach drukował m. i. studjum o „Popiołach" Żeromskiego — w „Ogniwie" 1904, str. 103—104, 128—130, 152—154 i 174—176 (tamże w r. 1903 inne szkice krytyczno-literackie); opowieść „Tomek" — w „Kulturze Polski" 1917; przedmowa do tomu utworów Stanisława Długosza: „Przed złotym czasem..." (1917); studjum o Dostojewskim jako przedmowa do „Zbrodni i kary" w polskim przekładzie „Dzieł" rosyjskiego pisarza (1928). — Osobno wydał: „Ludzie podziemni" (1908, III wyd. 1930; utwory nowelistyczne pisane w Krakowie i Warszawie 1905—1907: Nekrolog. „Co złe to w gruzy". Wigilje. Z ręki przyjaciela. Na stacji. Zmora. Ojciec i syn; przekłady czeski 1912, rosyj. 1924, węgier.); „Jutro..." (1909, III wyd. 1930; pis. w Paryżu 1908; przekład rosyj. 1925); „Ze wspomnień starego sympatyka" („Ludzi podziemnych" serja druga, 1909, III wyd. 1930; pis. w Krakowie — Paryżu, 1907—1908: Z powrotem. Odruchy. Ze wspomnień starego sympatyka; przekłady czeski 1912, rosyjski 1925); „W twardej służbie" („Ludzi podziemnych" serja trzecia, 1909, III wyd. 1930; pis. w Paryżu 1909: Prolog. Cienie. Sielanka. Ostatnie listy); „Dzieje jednego pocisku" (1910, ost. wyd. 1929; przekłady niem. 1912, rosyj. 1924, holend.); „Ojcowie nasi" (1911, III wyd. 1930; pis. w Paryżu 1910: Mogiłka. Ich syn. Bestja. Pan i parobek. Posiew śmierci. Polaki); „Portret" (powieść, 1913, III wyd. 1930; pis. w Paryżu 1912); „Chimera" (powieść, 1918, II wyd. 1930; pis. w Zakopanem 1916); „Odznaka za wierną służbę" (1920, II wyd. 1931; pis. w Warszawie 1920); „Pieniądz" (powieść z obcego życia, 1921, II wyd. 1930; pierwodruk w „Świecie" 1914; pis. w Paryżu 1913—1914; przekłady rosyj. 1923, łotewski 1924, czeski 1925); „Mogiła nieznanego żołnierza" (powieść, 1922, ost. wyd. 1931; pis. w Poznaniu, Warszawie i Siedlcach; przekłady czeski 1924, rosyj. 1928); „Kronika Świeciechowska" (1924, właściwie 1923, II wyd. 1930; pis. w Zakopanem 1916: Podróż naokoło świata. Żywot lorda Camelford. Italja. Z kroniki świeciechowskiej. Sine plamy. Śmierć Chińczyka); „Pokolenie Marka Świdy" (powieść, 1925, II wyd. 1929; przekład rosyj. 1926); „Fortuna kasjera Śpiewankiewicza" (powieść, 1928; przekład rosyj. 1929); „Klucz otchłani" (1929: Święte świętych. Klucz przepaści. Żołnierz z pod St. Beat. Uczta zwycięstwa. Ci, co pamiętają); „Żółty Krzyż" (I. Tajemnica Renu. II. Bogowie Germanji. III. Ostatni film Evy Evard; 1932—1933). — Zbiorowe wydanie „Pism" nakładem Tow. Wydawniczego J. Mortkowicza w Warszawie, 20 tomów, 1930—1931. — W roku 1933 drukował w „Tygodniku Illustrowanym" powieść „Miljardy" (związaną z „Pieniądzem"). — O S-u: Wilhelm Feldman — w „Krytyce" 1911, IV; tegoż „Współcz. lit. pol." (VIII wyd. 1930, str. 561—564; tamże uzupełnienie Stefana Kołaczkowskiego, str. 625); Antoni Potocki: „Polska lit. współcz. (1912, t. II, 288—289); Adam Grzymała-Siedlecki: Rok 1863 w nowej lunecie — w „Mu-

scionie" 1912 lipiec, str. 3—27; Włodzimierz Jampolski — w „Krytyce" 1913 lip.—sierp.; Anna Leo — w „Sfinksie" 1913 kwiecień; Natalja Jastrzębska — w „Echu lit.-art." 1913 kwiecień; Karol Irzykowski: „Czyn i słowo" (1913, str. 20—27, 65—69 i 73); Antoni Mazanowski: „Pogłosy Młodej Polski" (1915, str. 107—109); Leon Piwiński — w „Przeglądzie Warsz." 1921 paźdz., 1922 lipiec, 1924 styczeń, 1925 czerwiec, w „Świecie Książki" 1928 nr. 1—3, w „Roczniku Literackim za rok 1932" str. 70—71; Zdzisław Dębicki: „Portrety" (I, 1927, str. 195—212); Wilam Horzyca — w „Wiadom. Liter." 1926, nr. 153; Czesław Boratyński: O idee społeczne w poezji — w „Głosie Liter." 1928, nr. 11; Zofja Gruszczyńska: Malarz bohaterstwa polskiego" — w „Antenie polskiej", 1928, nr. 4; Jan Lorentowicz: „Literatura polska od r. 1863" (1932, str. 376—377 i 385—386); Leon Pomirowski: „Nowa literatura w nowej Polsce" (1933, str. 147—155); Emil Breiter: „Żółty Krzyż" — w „Wiadom. Liter." 1932, nr. 465, 1933, nr. 523; Zygmunt L. Zaleski: „Attitudes et Destinées" (1932, str. 291—302); Jan Topass: La trilogie d'A. S. — w „Pologne Litt." 1933, nr. 82; Kazimierz Czachowski: „Fortuna kasjera Śpiewankiewicza" i „Klucz otchłani" — w „Czasie" 1928, nr. 71 i 1929, nr. 149; tegoż: A. S. — w „Czasie" 1932, nr. 48; tegoż: Renesans powieści polskiej — w „Czasie" 1933, nr. 93 (o „Żółtym Krzyżu").

Wyspiański Stanisław (Mateusz Ignacy, 3-ch imion) *15. I. 1869 w Krakowie przy ul. Krupniczej nr. 15 (u rodziców matki) †28. XI. 1907 w Krakowie. Syn rzeźbiarza Franciszka W-go (†10. XI. 1901, syn urzędnika podatkowego w Krakowie, 1804—1875, i Wiktorji z Gadulskich; o nim Jan Dürr w „Il. Kur Codz." 1934, nr. 1, Dod., oraz: „Towiańczycy krakowscy" — tamże nr. 22, Dod.; Tadeusz Żuk Skarszewski: „Ojciec poety" — „Gaz. Liter." 1926, nr. 4) i Marji z Rogowskich († 1874). Lata dzieciństwa u ojca w domu Długosza u podnóża Wawelu. Po śmierci matki wychowywał się u jej siostry Janiny, zamężnej za Kazimierzem Stankiewiczem, urzędnikiem Kasy Oszczędności w Krakowie (uczestnikiem zamachów rewolucyjnych), przy ul. Zacisze 2 („Pamiętniki ciotki Janiny Stankiewiczowej" z lat 1874—1897 wydał Jan Dürr w „Przeglądzie Powsz." maj i czerwiec 1932). W latach 1879—1887 uczył się w gimnazjum św. Anny, gdzie kolegował i zaprzyjaźnił się ze Stanisławem Estreicherem, Henrykiem Opieńskim, Józefem Mehofferem (z młodszym o rok Lucjanem Rydlem nie kolegował, lecz już w czasach szkolnych zaprzyjaźnił się). Do grona przyjaciół młodości (powiększonego w czasie studjów uniwersyteckich) należeli nadto: Karol Maszkowski, Tadeusz Stryjeński, Ludwik Janikowski, Jan Nowicki i i. Przebieg egzaminu i świadectwo dojrzałości podano w wydawnictwie: „St. W-mu... w hołdzie młodzież krakowskich szkół — Listopad 1932". Po maturze podróż po Galicji aż po Halicz, w roku następnym w Opoczyńskie razem z prof. Wład. Łuszczkiewiczem dla badań nad sztuką kościelną (Jan Dürr: „Nieznana karta z życia St. W-go" — „Przegląd Warsz." 1925, nr. 50, str. 144—152). Od najmłodszych lat pochłaniał książki, rozczytywał się w Iljadzie, Dantem, Szekspirze, Goethem, poetach polskich, zwłaszcza romantycznych, ale i w historykach polskich, których znajdował w bibljoteczce wuja Stankiewicza. Wraz z kolegami często bywał w teatrze, sam brał udział w przedstawieniach amatorskich (Stanisław Estreicher: „St. W. jako aktor" — w wydawnictwie: „W-mu Teatr Krak. 1932"). Od dziecka rysował wiele, na ławie szkolnej pisał już wiersze

(pomijając wcześniejsze próby, pierwszy dochowany fragment dramatyczny: „Batory pod Pskowem“ z r. 1886; inne juvenilia w VII i VIII t. „Dzieł“). Przyjaźń z Brudzewskimi w Korabnikach pod Skawiną, gdzie bywał częstym gościem w l. 1888—1889 (Jan Dürr: „Erotyki W-go. Nieznany pamiętnik poety“ — „Tygodnik Ill.“ 1931, nr. 39; Stanisław Wasylewski: „Dwór w Korabnikach. Rozmowa z Marylą Brudzewską“ — „Wiad. Liter.“ 1933, nr. 477). W l. 1887—1890 studja w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod dyrekcją Matejki, który wogóle dziełami swemi silnie na W-go oddziałał. Równocześnie zapisał się na wydział filozoficzny uniw. Jagiellońskiego, ale na studja te nie starczyło mu już czasu, zwłaszcza że w r. 1888 Tadeusz Stryjeński wciągnął W-go do pracy nad polichromją w kościele Marjackim, malowaną przez Matejkę. (Do lat szkolnych i uniwersyteckich W-go najlepszą rzeczową wartość mają wspomnienia prof. Stan. Estreichera: „Z lat szkolnych St. W-go“ — „Tyg. Ill.“ 1907, nr. 51; „Lata szkolne St. W-go. — St. W. w uniwersytecie Jagiellońskim“ — 1933, odb. z „Przeglądu Współcz.“ nra 128 i 129, uzupełniona ilustracjami; „Młodociane wiersze St. W-go“ — „Ruch Literacki“, 1932, nr. 9; na materjale źródłowym oparte są prace Jana Dürra: „Lata uniwersyteckie St. W-go“ — „Przegląd Warsz.“ 1923, nr. 27, str. 407—410, i 1924, nr. 37, str. 61—64; „W krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych“ — „Il. Kur. Codz.“ 1933, nr. 315, Dod.; „W. a książka w latach młodzieńczych“ — „Ruch Liter.“ 1930, nr. 3). Otrzymawszy stypendjum, wyjechał W. w r. 1890 zagranicę, przez Wiedeń, Włochy i Szwajcarję do Paryża, w podróży po Francji zajęły go zwłaszcza katedry gotyckie, w drodze powrotnej zwiedził Niemcy (zawadził i o Bayreuth dla opery wagnerowskiej), Pragę Czeską, Śląsk i Wielkopolskę. Najciekawsze i najobfitsze z tej podróży szczegóły w listach W-go do Tad. Stryjeńskiego (wydał Włodz. Żuławski — „Czas“, 1932, nra 273, 275, 276 i 278; list z Lignicy — w „Roczniku ilustr. Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie“, 1923, str. 8—9; list z Norymbergi — w „Listach z teatru“, Kraków, Październik 1924, str. 37—38; list z Wenecji — w „Gazecie Liter.“ 1932, nr. 3; Jan Dürr: „Podróż W-go po Włoszech“ — „Kurjer Warsz.“ z 26. III. 1932). Po powrocie czterotygodniowa służba wojskowa. W styczniu 1891, po uzyskaniu nowego stypendjum, wyjazd na studja malarskie do Paryża, dokąd do roku 1894 jeszcze trzy razy na dłużej wyjeżdżał. W Paryżu pierwsze próby dramatyczne, jako libretta operowe, do których muzykę miał komponować Henryk Opieński (dochował się w pierwotnej redakcji z roku 1893: „Daniel“; dawniejsza, bo z roku 1892, pierwsza redakcja „Legendy“, ale wydana przez poetę w formie wykończonej w roku 1897). (Felicjan Szopski: „W. a opera polska“ — „Tyg. Ill.“ 1907, nr. 50 — o pomysłach muzycznych W-go; najwięcej szczegółów w artykułach i wspomnieniach Henryka Opieńskiego: „Marginesy autorskie do „Legendy“ — „Nowa Gazeta“, 1907, nr. 137, dod. „Lit. i Szt.“; „Jego harfa muzyczna“ — ibid. nr. 352; „Młodość W-go“ — ibid. nr. 367; „Znaczenie muzyki w dramatach W-go“ — „Sztuka“, nr. 1, marzec 1911; „Młodość W-go i jego muzyka“ — „Kurjer Poznań.“ 1922, nr. 295; „Muzyczna natura W-go“ — „Kurjer Poznań.“ 27. XI. 1932; w ostatnim artykule podano nieznany list do Opieńskiego; 40 listów W-go do Opieńskiego z lat 1891—1897 wydała Julja Oksza (Kisielewska): „Z młodzieńczych lat St. W-go“ — „Przegląd Narod.“ 1909, I, str. 202—220 i 327—354; o fikcyjnym liście z Konstantynopola — „Ruch Liter.“ 1929, nr. 7, i „Gazeta Liter.“ 1932, nr. 3). Ważnem źródłem do młodości W-go

są jego listy do Lucjana Rydla, dotąd w całości niewydane (listy z lipca 1893 z Chartres i Rheims — w „Czasie“ 24. XII. 1907 i w „Przegl. Powsz.“ maj 1908, oba przedruk. w „Kurjerze Litewskim“, 1908, nra 228—233; ze Strassburga 10. VII. 1890 — w „Czasie“ 25. XII. 1909, przedruk. w „Nowej Gazecie“, 1909, nr. 592; z nad morza we Francji 1890 — „Czas“ 1909, nr. 82; z rękopiśmiennego zbioru korzystali i cytują wyjątki: A. G. Siedlecki, Tad. Sinko i Winc. Trojanowski w swych pracach o W-im; list z Krakowa 6. III. 1895 — w „Listach z Teatru“, Kraków, paźdz. 1924, str. 38—42). Tak samo tylko częściowo wydane listy do Karola Maszkowskiego (10. XII. 1890 — 23. X. 1891, w „Lamusie“, I, 1909, str. 237—257, i II, 1910, str. 351—391; fragmenty listów z 3. IV. i 16. IV. 1892 przytacza Balk w swej książce o W-im, str. 247 i 250—252). Listy z Paryża do wujostwa Stankiewiczów (6. IX. 1893 — 6. VI. 1894) w „Maskach“ 1918, str. 667—674 (nadto list z 8. X. 1891 — w „Czasie“, 1932, nr. 295). (Zbiorowe wydanie wszystkich listów W-go przygotowuje Włodzimierz Żuławski). W związku z pracą konkursową nad witrażem dla katedry lwowskiej („Polonia“, 1894) napisał W. w r. 1893 scenę dramatyczną: „Królowa Korony Polskiej“ (niezakwalifikowana do druku przez redakcję „Czasu“, wydana pośm. najpierw w „Czasie“ 18. IV 1908). Projektu witrażu lwowskiego nie przyjęto do wykonania, natomiast w latach 1896 i nast. pracuje nad powierzoną mu polichromją prezbiterjum i witrażami w kościele Franciszkanów w Krakowie. W l. 1896—1897 ilustracje do „Iljady“ (reproduk. w „Tyg. Ill.“ obok przekładu Rydla; następnie wydane przez W-go z przekładem Jul. Słowackiego: „Homera Iliada — Pomór — Gniew“, 1903, tekst grecki opracował Leon Sternbach). Od stycznia 1897 mieszkał W. w pokoiku przy ul. Poselskiej 8, II p., od lipca 1898 przy placu Marjackim 9, I p., po „Weselu“ przeniósł się stąd na Krowodrze 157 (obecnie Krowoderska 79, z widokiem na Błonia i Kopiec Kościuszki, stąd malowane przez W-go w l. 1904—1905). W r. 1897 należał do pierwszego składu towarzystwa artystów p. n. „Sztuka“ i do najbliższych współpracowników „Życia“, założonego przez Szczepańskiego, jego udział w tem piśmie, od którego się przejściowo odsunął, nabrał znaczenia dopiero za redakcji Przybyszewskiego, który mu powierzył kierownictwo artystyczne, od nru 40-go z 29. X. 1898 do nru 12-go z 5. VII. 1899, poczem nazwisko W-go znika ze składu redakcyjnego. W numerze 2 „Życia“ z 2. X. 1897 artykuł W-go o pomnikach Mickiewicza, w nrze 7 z 6. XI. 1897 o kościele św. Krzyża w Krakowie. O dawnej polichromji Kościoła św. Krzyża i o Witrażach Dominikańskich pisał w I i II tomach „Rocznika Krakowskiego“ z l. 1898 i 1899. W r. 1897 wydał osobno: „Legendę“, w r. 1898: „Meleagra“. W „Życiu“ z 26. XI. 1898 pierwodruk „Warszawianki“, z 15. VIII. 1899 — „Klątwy“. „Warszawianka“ wystawiona na scenie krakowskiej 26. XI. 1898. W r. 1898 jedyny pobyt w Warszawie (Jan Dürr: „Pobyt W-go w Warszawie“ — „Il. Kur. Codz.“ 1933, Dod. Kur. Lit.-Nauk. nr. 23; por. studjum Borowego o „Nocy Listopadowej“). W r. 1900 i nast. powstają kartony do witraży wawelskich i związane z niemi rapsody poetyckie. Od r. 1898 rozpoczęła się choroba W-go, nieuleczalna, gdyż organizm jego nie znosił wskazanych środków kuracyjnych. O wpływie choroby na psychikę W-go informuje Sinko we wstępie do V-go t. „Dzieł“ (str. LXXXVII), gdzie korzystał i z niewydanych listów W-go do prof. Juljana Nowaka, który wogóle gorliwie a dyskretnie zabiegał o los artysty, życiowo bardzo niezaradnego. (Ze wspomnień Nowaka o W-im:

„Il. Kur. Codz.", 1928, nr. 51 i 1932, nr. 330; „Czas" — 1932, nr. 273; „Gazeta Liter." 1932, nr. 3; „W-mu Teatr Krak. 1932", str. 29—30 — tu dwa listy W-go). 18. IX. 1900 w kościele św. Florjana W. zaślubił Teofilę Spytkównę, kobietę z ludu, dawniej domownicę jego ciotki. Wesele bronowickie Lucjana Rydla dało materjał życiowy do arcydzieła dramatycznego W-go: „Wesele", wystaw. na scenie krakowskiej 16. III. 1901. (Boy-Żeleński: „Plotka o „Weselu", 1922. i „Zatarg bohaterów „Wesela" — w tomie: „Marzenie i Pysk", 1930, str. 112—155; Stan. Estreicher: „Narodziny „Wesela" — 1926, odb. z „Przeglądu Współcz.", nr. 48; por. nadto: Włodzimierz Tetmajer: „Chłop polski na uroczystości mickiewiczowskiej" — „Życie", 1898, przedruk w tegoż autora „Nocach Letnich", 1902, str. 51—72; komentarz Leona Płoszewskiego do wyd. „Wesela" w „Wielkiej Bibljotece", 1928, nr. 3; różne sądy o „Weselu" streszcza i cytuje Stanisław Cywiński: „Symbolika „Wesela" — 1931, odb. z „Myśli Narodowej"). Dla sceny krakowskiej opracował W. „Dziady" Mickiewicza (wystaw. 31. X. 1901, wydał W. osobno w listop. 1901; z ocen: Józef Tretiak: Inscenizacja „Dziadów" — „Czas" 1901, nra 252, 253 i 255; Jerzy Żuławski: „Dziady" w układzie W-go — „Głos Narodu" 1901, nr. 243—252; Władysław Bogusławski — „Kurjer Warsz." 1901, nr. 305). Na scenie krakowskiej wystawił W. następnie: „Wyzwolenie" (28. II. 1903), „Protesilasa i Laodamję" (25. IV. 1903, z Modrzejewską) i „Bolesława Śmiałego" (7. V. 1903), poczem poróżnił się z dyr. teatru Józefem Kotarbińskim, gdyż ten nie przyjął „Akropolis" (p. książkę Kotarbińskiego o W-im). W lipcu 1903 pobyt kuracyjny w Rymanowie, w sierpniu 1904 i 1905 w Bad-Hall. W r. 1904 urządzenie wnętrza Domu Lekarskiego przy ul. Radziwiłłowskiej w Krakowie. W r. 1905 starania o dyrekcję teatru krakowskiego i związane z tem plany inscenizacyjne i własnych dramatów historycznych (ob. Józef Skąpski: W. a teatr krakowski — „Il. Kur. Codz." 1927, nr. 328; Leon Płoszewski — w „W-mu teatr krak. 1932", str. 12—25, we wstępie do VI tomu „Dzieł", oraz VIII tom „Dzieł"). W czerwcu 1905 radnym miasta Krakowa (ob. Józef Skąpski: W. jako radca miejski — „Il. Kur. Codz." 1927, nr. 332; Leon Płoszewski we wstępie i teksty w VIII t. „Dzieł"). Przygotowane do wydania w r. 1905 jako osobny druk poetyckie „Orędzie" (Hymn Veni Creator) nie wyszło (druk. później w „Nowej Reformie", 1906, nr. 125, przedruk w książce zbiorowej „Na nową szkołę", 1907; Leon Płoszewski: St. W-go „Orędzie", 1930, odb. z „Silva Rerum"). Raptularze poety z lat 1904 i 1905 w VIII t. „Dzieł". Listy do Adama Chmiela z lat 1904—1907 wyd. w „Miesięczniku literackim i artystycznym" (1911, t. I, str. 121—135 i 240—246). W roku 1905 otrzymał nagrodę malarską Akademji Umiejętności za pejzaże z Kopcem Kościuszki oraz dyplom Tow. „Polska Sztuka Stosowana" z wystawy drukarskiej za przełomowe zasługi artystyczne na tem polu. W r. 1906 powołany na katedrę malarstwa dekoracyjnego i kościelnego w Akademji Sztuk Pięknych w Krakowie. Ostatnie dwa lata na wsi w Węgrzcach pod Krakowem. Ciężko chory, do końca był czynny. W ostatnim roku życia wydał drukiem „Skałkę", „Cyda", „Powrót Odysa", „Sędziów", niemal wykończył „Zygmunta Augusta", z którego cztery sceny drukował tegoż roku w czasopismach krakowskich. W stanie beznadziejnym przewieziony do lecznicy w Krakowie, gdzie umarł. Pochowany 2. XII. 1907 w Grobach Zasłużonych na na Skałce. Dla krzewienia kultu poety najwięcej zrobił Wilhelm Feldman, zarówno swemi studjami o poecie, wydawnictwem jego pism, jak i akcją w „Krytyce" (po śmierci poety przez

dłuższy czas stała rubryka o W-im p. t. „Genjusz a społeczeństwo“). W listopadzie 1932 uroczyście obchodzono w Krakowie i w całym kraju dwudziestą piątą rocznicę zgonu poety. — Osobne wydania utworów poety za jego życia: „Legenda“ (1897; pis. Paryż 1892 — Kraków 9. IX. 1897; II wyd. zmienione — druk. 6. V. 1904; o rękopisach informuje Adam Chmiel w 1 tomie „Dzieł“, gdzie brak z wydania oryginalnego z r. 1904 rysunków dekoracyj scenicznych; istnieją nadto rysunki 16-tu, jak sam artysta nazwał, „lalek teatralnych“, przedstawiające osoby z „Legendy“; wystaw. we Lwowie 1905, w warszawskim Teatrze Praskim 1927); „Meleager“ (Tragedja, 1898; pis. Paryż 1894 — Kraków 9. III. 1897; II wyd. 1902; wystaw. Kraków 14. III. 1908, Lwów 15. XII. 1913; przeklad rosyj. 1908 i 1914); „Warszawianka“ (Pieśń z roku 1831, 1898; pierwodruk w „Życiu“ z 26. XI. i 3. XII. 1898; pis. Paryż 12. VIII. 1893 — Kraków 12. XI. 1898; II wyd. 1901; III wyd. 1902; IV wyd. 1903; V wyd. 1906; wystaw. Kraków 26. XI. 1898 z Solskim w roli Wiarusa, do roku 1932 grano 79 razy; Lwów 2. VII. 1901, z Modrzejewską w roli Marji (wyjątki recenzyj z obu premjer podaje Juljusz Saloni w komentarzu do wyd. w „Wielkiej Bibljotece“, nr. 38, 1929); Poznań 29. XI. 1902; Warszawa Teatr Polski 17. IX. 1915, Narodowy 1923; przekłady: chorwacki 1915, fiński 1916, niem. 1918, czeski 1918, franc. 1927); „Protesilas i Laodamia“ (Tragedja, 1899, pierwodruk w „Przeglądzie Polskim“, lipiec 1899; pis. Kraków, luty 1899; II wyd. 1901; wystaw. Kraków 25. IV. 1903, z Modrzejewską, Lwów 15. XII. 1913; przekłady: esperanto 1908, franc. 1913, czeski 1920, ang. 1933); „Lelewel“ (Dramat w pięciu aktach osnuty na tle wypadków sierpniowych w Warszawie 1831-go roku, 1899; pis. Kraków, luty 1899 — pierwotnie dał poeta tytuł: „Statyści“; wystaw. Kraków 20. V. 1899, Warszawa Teatr Narodowy 28. XI. 1928); „Klątwa“ (Tragedja, 1899, pierwodruk w „Życiu“ 15. VIII. 1899; pis. Kraków, VI — 12. VII. 1899; II wyd. 1901; III wyd. grudzień 1904; wystaw. Warszawa Teatr w Filharmonji 6. XII. 1909, Teatr Wielki 22. III. 1910, Kraków 3. XII. 1921, Warszawa Teatr Mały 1926; przekłady: niem. 1908, czeski 1909, chorw. 1921, franc. 1925, II wyd. 1933); „Bolesław Śmiały“ (poemat, część pierwsza: strofy I—XLVIII, 1900, pierwodruk w „Krytyce“ — maj 1900; pis. styczeń, luty i maj 1900; II wyd. 1902, całość, dodana tablica z reprodukcją witrażu: Święty Stanisław); „Kazimierz Wielki“ (poemat, 1900, pierwodruk w „Czasie“, czerwiec 1900; pis. styczeń, kwiecień i maj 1900; II wyd. 1901, dodana tablica z reprodukcją witrażu: Kazimierz Wielki; z następnych wydań: popularne — z przedmową i objaśnieniami A. G. Siedleckiego, „Bibljoteczka Uniwersytetów Lud. i Młodzieży Szkolnej“, nr. 219, 1920; przekład czeski 1931); „Legjon“ (Scen dwanaście, 1900; pis. październik—listopad 1900; II wyd. 1901; wystaw. Kraków 28. XI. 1911, do r. 1932 grano 42 razy, Warszawa Teatr Narodowy 1930); „Wesele“ (Dramat w trzech aktach, 1901 maj; pis. 1901; II wyd. koniec 1901 z datą 1902, III wyd. 1903; IV wyd. 1908 pośmiertne pod red. Adama Chmiela, uzupełnione z rękopisu scenami, które pierwotnie wchodziły w tekst utworu; z następnych wyd. z komentarzem Leona Ploszewskiego, w „Wielkiej Bibljotece“ Nr. 3, 1928; wystaw. Kraków 16. III. 1901, do roku 1932 grano 153 razy, Lwów 24. V. 1901, Warszawa — wcześniej na tajnych zebraniach towarzyskich, częściowo Teatr Mały — maj 1906, Zjednoczony — grudzień 1911, Rozmaitości 6. III. 1915, Polski 7. XII. 1922, Narodowy 1932; Wilno —

listopad 1907, Petersburg 1912, Poznań — listopad 1918, przedtem zabronione przez władze niemieckie, które w roku 1903 rozciągnęły zakaz na wszystkie dzieła Wyspiańskiego, Reduta w Wilnie 1926, Łódź 1932; przekład franc. 1917 — wystaw. 1923 w teatrzyku „Art et Action" w Paryżu, czeski 1919, ang.); „Wyzwolenie" (Dramat w trzech aktach, 10. I. 1903; pis. akt II — 4. I. 1902, akt III — styczeń 1902, akt I — kwiecień 1902, potem uzupełniany i poprawiany jeszcze w druku; II wyd. 10. II. 1906, z I-go wyd. opuszczono tu końcowe objaśnienie; wystaw. Kraków 28. II. 1903 przy osobistej reżyserji autora, do r. 1932 grano 51 razy; Warszawa Teatr Polski 12. IV. 1916, Narodowy 1924 tylko akt I; Reduta w Wilnie; przekład franc); „Bolesław Śmiały" (Dramat w trzech aktach, 1903; pis. wrzesień 1902 — kwiecień 1903; wystaw. Kraków 7. V. 1903, do r. 1932 grany 39 razy, Lwów 1906, Warszawa Teatr Rozmaitości 15. XII. 1907, Poznań 1922; przekład chorw. 1919; o studjach poety do dramatu, projektach dekoracyjnych i kostjumowych, wyznaniach wierszem na ten temat — ob. „Dzieł" t. III, str. 496—499; nadto Adam Chmiel: „Archeologja dramatu „Bolesław Śmiały" St. W-go", 1903, odb. z „Czasu" nr. 116, oraz w związku z tem uwagi Józefa Kotarbińskiego: „W służbie sztuki i poezji", 1929, str. 161—164); „Achilleis" (Sceny dramatyczne, 22. XII. 1903; pis. marzec, maj 1903 i do 3. X. 1903; wystaw. Warszawa Teatr im. Bogusławskiego 14. XI. 1925, Kraków 7. XII. 1928); „Akropolis" (Dramat w 4-ch aktach, 29. III. 1904, do wydania dodana: Część muzyczna napisał Bolesław Raczyński, oraz 4 tablice ilustracyjne; pis. 1903 — 23. II. 1904; wystaw. Kraków II i IV akt 1. XII. 1916; całość 29. XI. 1926, grano 23 razy, Poznań 1932); „Legenda" (II wyd. 6. V. 1904, p. wyżej); „Noc Listopadowa" (Sceny dramatyczne, 15. VI. 1904; pis. 1900—1903, fragmenty druk. w „Epitaphium Sewera" 1902 i w „Krytyce" 1903; opuszczona w wydaniu oryg. scena ze Słowackim i Satyrami — w V t. „Dzieł" str. 557—558, tamże str. 589—591, przedtem w „Pismach pośmiertnych" 1910: „Do „Nocy Listopadowej" Część Muzyczna", dat. 23. VII. 1904; wydanie z komentarzem Juljusza Saloniego w „Wielkiej Bibljotece" Nr. 56, 1930; wystaw. Kraków 28. XI. 1908 z ilustracją muzyczną Bolesława Raczyńskiego, do r. 1932 grano 44 razy, Warszawa Teatr Rozmaitości 2. XII. 1915, Polski 29. XI. 1921; por. Adam Chmiel: „Ze wspomnień „Nocy Listopadowej" — w „Krytyce" 1908, t. II, str. 424—432, i w „Il. Kur. Codz." 1925, nr. 329, Dod.); „The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmarke By William Shakespeare. Według tekstu polskiego Józefa Paszkowskiego, świeżo przeczytana i przemyślana przez St. Wyspiańskiego" (luty 1905; pis. grudzień 1904 — luty 1905; urywki z rękopisu opuszczone w wyd. oryg. w VIII t. „Dzieł", str. 484 n., przedtem Jan Dürr — w „Myśli Narod." 1926, nr. 18); „Skałka" (Dramat w trzech aktach, październik 1906, z datą 1907; pis. 1904—1905); „P. Corneille'a Cyd" (Tragedja w pięciu aktach, tłómaczył Stanisław Wyspiański, 4. III. 1907; pierwodruk scen III—V aktu I-go w „Nowej Reformie", 17. VI. 1906; Dopełnienie: „Opowiadanie Rodryga" i „Prologus" (tłumacza), wprowadzone — po wydaniu książki — do egzemplarza teatralnego, — w VII t. „Dzieł", str. 229 n. i 137 n., tamże uwagi Leona Płoszewskiego, str. 368 n.; por. nadto: Adam Grzymała-Siedlecki: „Metamorfozy „Cyda" — „Sfinks", 1908, t. I, str. 75—89 i 263—278. i „Cyd W-go (Garść wspomnień przed premjerą)" — „Rzeczpospolita", 1922, nr. 308 por.; wystaw. Kraków 26. X. 1907, z Ireną Solską w roli Infantki, do r. 1932 grano 34 razy, Warszawa Teatr Mały 8. VI. 1909, Po-

wszechny 8. V. 1915, Rozmaitości 1921/22, Lwów 1913, Reduta w Wilnie i objazd po całej Polsce — 1927); „P o w r ó t O d y s a" (Dramat w trzech aktach, początek kwietnia 1907; pis. 1904, uzupełn. 1905 i 1906; wystaw. Kraków 24. XI. 1917, Lwów 1932); „S ę d z i o w i e" (Tragedja, 10. X. 1907; pis. marzec — kwiecień 1900, przerob. 1907; wystaw. Wilno 1908, Warszawa Teatr Letni 16. IX. 1909, Rozmaitości 1923/24, Ateneum 1932, Kraków 27. XI. 1909 — grano 37 razy; przekłady: bułgarski 1921, czeski 1923, franc. 1925, niem. 1933). — W czasopismach poeta drukował: „H e n r y k P o b o ż n y p o d L i g n i c ą" (w „Kurjerze Warsz." 5. IV. 1903; pis. styczeń 1900 — luty i marzec 1902; wyd. w VII t. „Dzieł"); „P i a s t" (w „Krytyce", czerwiec 1903; wykreśloną ze względów cenzuralnych wzrotkę XVII ogłosił Tad. Sinko: „Nieznany epilog „Piasta" W-go" — „Czas" 1923, nr. 255; pis. styczeń 1900 — styczeń, lipiec 1902; wyd. w VII t. „Dzieł"); „P o c i e c h o m o j a t y, k s i ą ż e c z k o" (w „Chimerze", październik 1905); „H y m n" (w „Nowej Reformie", 3. VI. 1906, p. nadto wyżej; pis. w lutym 1905); Voltaire'a „Z a i r a", akt piąty (przekład, w „Nowej Reformie", 4. V. 1906; nadto inne fragmenty wyd. pośm.); „Ś m i e r ć O f e l j i" (Scena dramatyczna, w „Nowej Reformie", 20. V. 1906; pis. kwiecień 1905, popraw. 29. IV — 4. V. 1906; wystaw. Kraków 2. IV. 1909; przekład chorw. 1920); cztery fragmenty dramatyczne z „Zygmunta Augusta": „Z g o n B a r b a r y R a d z i w i ł ł ó w n y" (w „Przegl. Powsz." lipiec 1907; pis. 12. VI. 1907; wystaw. Kraków 14. III. 1908), „Z y g m u n t A u g u s t i B a r b a r a" (w „Nowej Ref." 27. VII. 1907; pis. 21. VII. 1907; wraz z scenami poprzednią i następną wystaw. Warszawa Teatr Polski 2. X. 1915), „Z y g m u n t A u g u s t" (w „Nowej Ref." 17. VIII. 1907), „K r ó l Z y g m u n t A u g u s t" (w „Krytyce", wrzesień 1907); „J u l j u s z II" (Fragment dramatyczny — w „Przeglądzie Powsz." październik 1907; pis. 1900—1905; wystaw. Warszawa Teatr Artystyczny 1. IX. 1911; nadto inny fragment wyd. pośm.). — Po śmierci poety osobno wydano: „D a n i e l" (w „Nowej Gazecie" z 8. XII. 1907 wydał Henryk Opieński; osobno wydał i objaśnił Wilhelm Feldman, jako „Pisma pośmiertne. I", 1908; pis. 1893; wystaw. Warszawa 1932 w sali Rady Miejskiej); „Pisma pośmiertne. II. Wiersze — Fragmenty dramatyczne — Uwagi" (1910, zebrał i objaśnił Wilhelm Feldman); „Z y g m u n t A u g u s t" (Sceny dramatyczne, 1930, tekst opracował i objaśnił Leon Płoszewski; por. tegoż wydanie i komentarz w VI t. „Dzieł"; pis. 1907; pierwodruki 4 scen za życia poety j. w.; po śmierci inne sceny i urywki druk. w różnych czasopismach; wystaw. w rozgłośni Radja Polskiego we Lwowie 1931, Teatr w Wilnie 1932). — Za życia poety z jego listów do Leona Stępowskiego druk. 3 wiersze w „Nowej Reformie" 1903 (Wierszyk wakacyjny: I cóż kochany panie Leonie..., Gdy przyjdzie mi ten świat porzucić..., Niech nikt nad grobem mi nie płacze...), z listów do Stanisława Eljasza Radzikowskiego z r. 1904 w „Tygodniu" dod. „Kurjera Lwowskiego" 1906 dwa wiersze. Po śmierci poety wydano z rękopisów fragmenty dramatyczne: „Piastowicze" (1903; w wyd. Feldmana p. t. „Na krakowskim zamku wesele"), „Weimar 1829" (1904; po niemiecku; wyszedł też osobno przekład polski A. E. Balickiego, 1932), „Rudera" (1904), „Feakowie — Okręt" (1905), „Ajas" (1905), „Mąż" (1905), „Król Kazimierz Jagiellończyk" (1905), „Jadwiga - Hedvigis" (1905—1907), „Samuel Zborowski" (1905—1907); Spisy młodzieńczych utworów i pomysłów oraz Wiadomości o pomysłach dramatycznych i utworach zniszczonych — zebrał i wydał Leon Płoszewski w VI t.

„Dzieł"; fragmenty rapsodów poetyckich: „Święty Stanisław" (1900—1902), „Wernyhora" (1900); drobne wiersze i urywki od czasów gimnazjalnych do lat ostatnich; Wiadomości o wierszach zniszczonych lub zaginionych podał Leon Płoszewski w VII t. „Dzieł", tamże o wierszach przypisywanych W-mu (z którego rękopisów omyłkowo wydawano odpisy wierszy Fredry i Słowackiego); Drobne pisma prozą (m. i. „Argumentum do dramatu króla Bolesława i biskupa Stanisława" z r. 1903 wyd. Tad. Sinko — w „Czasie" 1924, poprawnie Jan Dürr: „Do genezy „Bolesława Śmiałego" i „Skałki" W-go" — w „Ruchu Liter." 1927, nr. 5; następnie Leon Płoszewski w VIII t. „Dzieł"); Plany inscenizacyjne — w VIII t. „Dzieł". O uwagach W-go na czytanych przez niego książkach pisali Tad. Sinko: „St. Wyspiańskiego pytajniki na marginesie „Piśmiennictwa" Wilhelma Feldmana" („Przegląd Współcz." 1926, nr. 49, str. 218—229 i nr. 50, str. 370—386), Włodzimierz Żuławski: „Książki, które Wyspiański czytał z ołówkiem w ręku" („Czas", 1930 nra 282, 284, 285, 290, 291 i 292), Kazimierz Czachowski: „Wyspiański i Bérard" („Ruch Literacki", 1927, nr. 2, str. 46—48). O rękopisach W-go: Jan Dürr: „Zapomniane autografy Wyspiańskiego w Muzeum Narodowem w Krakowie" (1926), Adam Chmiel w przypisach do t. I—V „Dzieł", Leon Płoszewski w przypisach do t. VI—VIII „Dzieł". — Wydanie zbiorowe: „Dzieła", tomy I—V: Dramaty i Tragedje (1924—1929, ze wstępami biograficznemi i krytyczno-literackiemi Tadeusza Sinki, tekst i przypisy opracował Adam Chmiel), tomy VI—VIII: Fragmenty dramatyczne. — Rapsody. Parafrazy. Wiersze. — Pisma prozą (1931—1932, w opracowaniu, ze wstępami i przypisami Leona Płoszewskiego); „Dzieła malarskie" (1925, album reprodukcyj, ze wstępami Stanisława Przybyszewskiego i Tadeusza Żuka-Skarszewskiego; indeks dzieł: od roku 1879 pozycyj 554 — opracował krytycznie Stanisław Świerz; uzupełnia go i w niektórych szczegółach prostuje katalog wystawy W-go w Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, listopad-grudzień 1932). — Wyd. rysunków W-go do „Iljady" p. wyżej. — Nadto: Stanisław Wyspiański i Władysław Ekielski: „Akropolis. Projekt zabudowania Wawelu" (1908, odb. z „Architekta", II wyd. 1908, pomysły i rysunki z lat 1904—1907, por. VIII t. „Dzieł", oraz uzupełnienia w artykułach Jana Dürra — „W-mu Teatr Krak. 1932", str. 60—65, i „Tyg. Illustr." 1932, nr. 50). — Z listów poety, oprócz wyżej podanych, ogłoszono: do Ferdynanda Hoesicka z 22. III. 1900 (o Hektorze — w F. Hoesicka: „Sienkiewicz i Wyspiański", 1918, str. 60—69), do Elizy Pareńskiej z r. 1901 („Głos Narodu", 4. III. 1923, „Il. Kurjer Codz." 1932, nr. 336), do Szymona Matusiaka w sprawie „Dziadów" z 21. X. 1901 (wyd. Adam Chmiel w „Krytyce" 1908, t. II, str. 424 n., oraz p. t. „Rywal W-go" — w „Il. Kur. Codz." 1924, nr. 335), do p. Sikorskiej w Czernichowie z 18. XII. 1904 w sprawie kilimu (w Tad. Seweryna: „Indywidualność plastyczna W-go", 1932, str. 20—21), list z r. 1890 z Poznania („Głos Narodu", 1921, nr. 273), z Włoch („Czas" 1919, nr. 333), fragment z listu o „Weselu" (Czesław Jankowski w „Kraju", 1902, nr. 3), z listu o „Weselu" („Wolne Słowo", Kraków 1923, nr. 2). — Ostatnia wola W-go („Kurjer Lwowski", 1909, nr. 222). — Ze wspomnień o W-im (oprócz wyżej przytoczonych): Helena d'Abancourt („Tydzień Radjowy" 1927, nr. 32), Adam Chmiel („Sztuki Piękne" 1926, nr. 1; o „Weselu" — „Gazeta Literacka" 1926, nr. 4; „W-mu Teatr Krak. 1932", str 35—39; wywiad — „Gaz. Polska" 1932, nr. 329; „Dom, w którym mieszkał i pisał

„Wesele" S. W." — „Il. Kur. Codz." 1932, nr. 330, dod.); Antoni Chołoniewski („„Świat", 1907, nr. 52); Wojciech Dąbrowski („Po premjerze „Wesela" w Krakowie" — „Rzeczposp." 1922, nr. 350 por.); Marceli Nałęcz Dobrowolski („Wiosna „Młodej Polski" — „Kurjer Warsz." 1924, nra 217—221 i 224); Kazimierz Ehrenberg („Kurjer Poranny" 1927, nr. 322); Stanisław Estreicher („„Pierwszy wiersz St. W-go" — „Czas" 1923, nr. 255 — jest to urywek przekładu „Lenory" Bürgera; w recenzji z „Dzieł" St. W-go — „Czas" 1924, nr. 274; nadto główne pozycje podane poprzednio); Tadeusz Estreicher: W-go projekt kurtyny teatru krakowskiego — „Czas", 1932, nr. 295; Wilhelm Feldman (w przypisach do II tomu „Pism pośmiertnych" W-go i we „Współcz. lit. pol."; „Sprawa teatralna" (W. a teatr krakowski) — „Krytyka" 1905, I, str. 309 n.; „Do historji „Wesela" — ibid. XIII, marzec 1911, str. 151—155; „O stosunki St. W-go. Oświadczenie" — ibid. str. 198; passim w „Krytyce"); Józef Filipowski (dyrektor Drukarni Uniwersyteckiej, gdzie W. wydawał swe książki: „Wspomnienie o St. W-im", 1932); Adam Galis: „W tragicznym teatru skłonie" (wywiady z aktorami „Wesela", „Warszawianki" i „Bolesława Śmiałego" — „Tyg. Ill." 1932, nr. 50); Artur Górski (O „Roku 46" — „Ruch Liter." 1931, nr. 3); Hankiewiczowa (siostra żony: o wakacjach W-go w Małopolsce Wsch. — „Il. Kur. Codz." 1933, nr. 11); Tadeusz Hiż („Przyjaźń i nieprzyjaźń w życiu W-go" — „Gaz. Pol." 1932, nr. 219; „Jak w różnych latach rozumiane było „Wesele" — ibid. nr. 329); Ferdynand Hoesick: „Sienkiewicz i Wyspiański" (Przyczynki i szkice. 1918, str. 57—73 i 241—332); Feliks Jasieński: „Manggha. Urywek z rękopisu" („Miesięcznik Liter. i Art." 1911, t. I, str. 409—413; stąd urywki w „Gaz. Pol." 1932, nr. 329); Cezary Jellenta: „Wspomnienie Czaru" („Gaz. Pol." 1932, nr. 329); Julja Oksza-Kisielewska: „Z literatury współczesnej" (1912, str. 71—78, przedtem w „Bluszczu" 1907, nr. 49; „Młodość Wyspiańskiego — „Bluszcz" 1918); Gabrjel Korbut: „Sienkiewicz o W-im" („Wiad. Liter." 1925, nr. 61); Lucyna Kotarbińska: „Wokoło teatru" (1930, str. 187—211, 222—241, 316—323 i passim; Ze wspomnień o W-im — „Świat" 1914, nr. 50); Józef Kotarbiński: „Ze świata ułudy" (1926, str. 295—311), tegoż: „W służbie sztuki i poezji" (1929, str. 21, 56—63, 96—106, 146—164, o premjerach krakowskich z lat 1901—1903, podaje też wyjątki z recenzyj; str. 227—230 — sprawa „Akropolis"; nadto książka o W-im); tegoż: „Uwagi o „Wyzwoleniu" (na tle rozmowy z autorem i za jego zgodą — „Głos Narodu", 1903, nr. 73); Ks.: „„U Wyspiańskiego" (wywiad — „Kurjer Warsz." 1903, nr. 288); Jan Lachs (wywiad — „Gaz. Pol." 1932, nr. 329); Stanisław Lack (w „Studjach o St. W-im"); J. Leszczyński: „Legenda o krakowskiem „Weselu" („Kur. Poran." 1922, nr. 341); Wincenty Łabuda (Z dzieciństwa St. W-go — „Nowa Ref." 1924, nr. 145; Szopka St. W-go — „Il. Kur. Codz." 3. I. 1930); Karol Maszkowski: „Malarskie spojrzenie na świat St. W-go" („Kurjer Poznań." 1932, nr. 544); Antoni J. Mikulski: S. W. w szkole powszechnej („Gaz. Lit." 1932, nr. 3); Adolf Nowaczyński: „Wyspiander. Moje wspomnienia" („Pamflety", 1930, str. 114—156, przedtem w „Wiad. Liter." 1928, nr. 231, p. t. „On i ja"); Ryszard Ordyński: „Pan Staś" („Gaz. Pol." 1932, nr. 329); P. (Z młodości St. W-go — „Łan Młodzieży", 1908, str. 251—253 i 555—559); Zenon Parvi: „Ze wspomnień o W-im" („Nowa Ref." 1907, nra 555 i 593; por. „Sfinks" 1908, I, str. 188—190); Z. Par.: U W-go („Kurjer Codz." Warsz. 1904, nr. 52); Ks. J. Pawelski: „Z ostatnich chwil W-go" („Czas"

1907, nr. 275, stąd „Kurjer Warsz.“ 30. XI. 1907); Stanisław Przybyszewski („Wspomnienie“ — „Sfinks“ 1908, I, str. 19—23, por. Kazimierz Czachowski: Przybyszewski o W-im — „Wiad. Liter.“ 1928, 241; „Szlakiem duszy polskiej“, 1917, str. 51, 101, 114; Exegi monumentum... — we wstępie do „Dzieł malarskich“ W-go, 1925, str. 9—17; „Moi współcześni. Wśród obcych“, 1926, str. 184; O W-im — „Il. Kur. Codz.“ 1928, nr. 106 — z II cz. „Moich współcz.“; „Moi współcześni. Wśród swoich“, 1930, str. 104—115, 117); Bolesław Raczyński („Naprzód“ 1922, nr. 277; 1924, nr. 273; „Głos Prawdy“ Dod. lit. 1929, nra 307 i 308; „Czas“ 1931, nr. 276; „Głos Plastyków“ 1931, nra 6—12; „Czas“ 1932, nr. 273; „Gaz. Liter.“ 1932, nr. 3; „Gaz. Polska“ 1932 nr. 329; „W-mu Teatr Krak. 1932“, str. 68—70); Kazimierz Rakowski („Świat“, 1907, nr. 50); Władysław St. Reymont (Pogrzeb Wyspiańskiego — „Tyg. Ill.“ 1907, nr. 49); Sgr.: „W. w Warszawie“ („Tyg. Ill.“ 1907, nr. 11); Adam Grzymała-Siedlecki: „Wyspiański“ (II wyd. 1918, str. 328—333; Ze wspomnień — „Rzeczposp.“ 1922, nr. 308, oraz w innych studjach i artykułach o W-im); Franciszek Siedlecki: „Helena Modrzejewska“ (1922); Wanda Siemaszkowa: „Tarnowski — W.“ („Zdrój“ 1919, t. IX, str. 70 n.); tejże: „Prawda o „Weselu“ („W-mu Teatr Krak. 1932“, str. 95—98); Tadeusz Żuk-Skarszewski (we wstępie do „Dzieł malarskich“, 1925, str. 19—82; „Gazeta Lit.“ 1926, nr. 4); Michał Sokolnicki: „O spotkaniu Piłsudskiego z W-im“ („Droga“, 1923, nr. 5); Irena Solska („Wysp. Teatr Krak. 1932“, str. 53—54); Józef Sosnowski: „Reżyserskie notatki o inscenizacji „Bolesława Śmiałego“ („W-mu Teatr Krak. 1932“, str. 49—52); Konstanty Srokowski („Tyg. Ill.“ 1907, nra 46, 49 i 50); Janusz Stępowski (Rola starego aktora w „Wyzwoleniu“ W-go — „Il. Kur. Codz.“ 1925, nr. 108; Aktorzy z premjery „Wesela“ — „Gazeta Lit.“ 1926, nr. 4); Tadeusz Świątek (Sigma): Jak cenzurowano W-go? („Gaz. Lit.“ 1932, nr. 3); Bronisław Swiba („Il. Kur. Codz.“ 1932, nr. 330, Dod.); Eugenjusz Świerczewski: Rozmowy z aktorami („W-mu Teatr Krak. 1932“, str. 54—59); Aleksander Szczepański: „Wesele“ w Warszawie“ (w r. 1901 — „Wiad. Liter.“ 1933, nr. 502); Kazimierz Szczepański: St. W. w „Życiu“ („Il. Kur. Codz.“ 1932, nr. 330, Dod.); Maciej Szukiewicz: „Z pobliża teatru“ („Głos Narodu“, 1927, nra 309—310); Ludwik Tomanek (rozmowy z Czepcem i z wdową po W-im — „Il. Kur. Codz.“ 1933, Nr. 1, Dod., 1932, nr. 329); Jerzy Turnau: W. w gimnazjum („Czas“ 1925, nr. 25); Henryk Uziemblo: „Jego korekta“ („Czas“ 1932, nr. 273); Antoni Waśkowski („Listy z teatru“, Kraków, paźdz. 1924, str. 43—44; „Głos Narodu“ 1924, nr. 234; „Gaz. Warsz.“ 1929, nr. 77; „Przegląd Współcz.“ 1930, nr. 96; „W-mu Teatr Krak. 1932“, str. 66—67; Stanisława Wysocka: „Moja bajka“ („Czas“, 1932, nr. 273); Antoni Wysocki („Gaz. Lwow.“ 1919, nra 285—286; „Naród“, Dod. lit. art. Nr. 46 z 1. I. 1921; „Kurjer Warsz.“ 1924, nr. 333; „Rzeczposp.“ 1925, nr. 155, Dod.; „Myśl Narod.“ 1926, nra 19—22; „Kurjer Warsz.“ 1932, nr. 329); Gabrjela Zapolska (wywiad — w „I Sfinks przemówi...“ 1923, str. 300—301); Boy-Żeleński: „Historja pewnych mebli“ („Plotki, plotki...“ 1928, str. 111—118; por. wyżej podane pozycje, nadto: „Ludzie żywi“, 1929, str. 75—88 i 262; „Ludzie i bydlątka“, 1933, str. 266—269; „Il. Kurjer Codz.“ 1932, nr. 336); Stefan Żeromski („Wspomnienie“ — o odwiedzinach z Feldmanem u W-go w Węgrzcach — w książce zbiorowej: „Pamięci Wilhelma Feldmana“, 1922, oraz w „Elegjach“, 1928, str. 83—85; „Rewelacje Żeromskiego o W-im“ — o stosunku do wojska polskiego — „Kurjer Polski“ 1919, nr. 173, „Dzienn. Pozn.“

1919, nr. 158); Włodzimierz Żuławski (o Kazimierzu Brudzewskim — „Czas" 1932, nr. 273); tegoż: Aleksander Dejean („Czas" 1932, nr. 295). — Z numerów czasopism i innych wydawnictw zbiorowych poświęconych W-mu: „Architekt" (1905, kwiecień: Dom Tow. Lekarskiego w Krakowie), „Nowa Gazeta" (1907, nr. 352; 1914, nr. 560), „Krytyka" (od grudnia 1907), „Sfinks" (1908, zeszyt 1, str. 16—46 i 75—89), „Tygodnik Illustrowany" (1907, nr. 50; 1932, nr. 50), „Teka" (1908, nr. 1), „Polski Poradnik Graficzny" (Kraków, marzec 1908), „Dzwon Polski" (jednodniówka, Warszawa 13. XII, 1914), „Maski" (1918, nr. 34), „Wiadomości Literackie" (1925, nr. 98 — „Achilleis"; 1928, nr. 231), „Listy z teatru" (Kraków 1924, paźdz., nr. 2, str. 21—52. — „Legjon"), „Gazeta Literacka" (1926, nr. 4 — „Wesele"; 1932, nr. 3); „Życie Teatru" (1926, nr. 12 — „Wesele"), „Akropolis Stan. W-go w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie" (program teatralny z 29. XI. 1926), „Wiadomości Teatralne" (1927, nr. 52), „Dwutygodnik Literacki" (Poznań 1932, nr. 6—7), „Kurjer Warszawski" (1932, nr. 1), „Gazeta Polska" (1932, nr. 329), „Czas" (1932, nr. 273; por. nadto T. Sinko: „Czas" o W-im — „Czas", 1923, nr. 255), „Kurjer Poznański" (1932, nr. 544), „Kurjer Poranny" (1932, nr. 330), „Wyspiańskiemu Teatr Krakowski 1907—1932" (str. 1—98), „Front Teatralny" (Wilno, listopad 1932, pozycja druga), „Ilustrowany Kurjer Codzienny" (1932, nr. 330, dod. „Kurjer Literacko-Naukowy", nr. 48), „Przegląd Współczesny" (grudzień 1932, nr. 128, str. 290—350 i 414—417), „„Myśl Narodowa" (1932, nr. 52), „Ruch Literacki" (1932, nr. 9), „Polonista" (październik — listopad 1932, rocznik II, zeszyt VI, str. 209—248). — Wilhelm Barbasz: „Przegląd badań nad Wyspiańskim (1897—1930)" — „Przegląd Humanist." V, 1930, str. 143—160; Piotr Grzegorczyk: „Badania nad W-im" — „Gaz. Warsz." 1932, nr. 361; Karol W. Zawodziński: „Na marginesie jubileuszu W-go" — „Droga", 1933, nr. 9, str. 775—793; Manfred Kridl: „W sprawie W-go" — „Wiad. Liter." 1933, nr. 526. — Marja Krzymuska: S. W. („Studja Literackie", 1903, str. 54—82, zawiera też rzecz. o „Legendzie", pierwodruk w „Bibl. Warsz." 1898, III, z tego powodu list W-go z 24. VIII. 1898, ob. „Dzieła" W-go, I, str. 307—308); Kazimierz Tetmajer: „Wielki poeta" („Tyg. Ill." 1901, nra 43—51, i w „Notatkach Literackich", 1916, str. 33—77; nadto: „Legjon" St. W-go — „Czas" 1901, nra 42—44, i „Słowo", nra 64—66; Głos pożegnalny o W-im — „Sfinks", 1908, I, str. 24; Wyspiański (wiersz) — „Wiad. Liter." 1928, nr. 231); Antoni Potocki: S. W. (Studjum literackie, 1902; por. tegoż: W. — w „Melitele", noworocznik literacki, 1902, str. 253—297; rec. Piotr Chmielowski — „Pam. Liter." I, 1902, str. 686—693); tegoż: „Polska Lit. Współcz." (II, 1912, str. 192—207 i 217—221); Piotr Chmielowski: S. W. (w zbiorowym tomie „Charakterystyk literackich", Wyd. „Wiedza i Życie", wyd. II, 1902, str. 103—180, dotąd jedna z najlepszych prac krytycznych o W-im); tegoż: „Dramat polski doby najnowszej" (1902, str. 56—59 i rozdział: „Fantazja ponad wszystkiem" — str. 150—159 i 167—177; nadto: „Historja lit. pol." 1900, t. VI, str. 283; „Wyzwolenie" — „Nowa Ref." 1903, nra 35—37; „Achilleis" — „Słowo Pol." 1904, nr. 55; „Najnowsze prace o St. W-im" — „Kurjer Warsz." 1904, nr. 105, i „Nowa Ref." 1904, nr. 167); Stanisław Brzozowski: „S. W. jako poeta" (1903, szkic krytyczny); tegoż: „Legenda Młodej Polski" (II wyd. 1910, str. 527—586); tegoż: „St. W." (1912, wyd. pośm., z przedmową Karola Irzykowskiego, studja z lat 1905—1908 oraz z rękopisu; rec. A. G. Siedlecki

w „Museionie", wrzesień 1912, str. 103—108; Stefanja Zdziechowska: „Stanisław Brzozowski jako krytyk literatury polskiej" 1927, str. 133—144); tegoż: „Pamiętnik" (1913, str. 212); Aureli Drogoszewski: S. W. („Głos", 1902, nra 19, 21, 23 i 25); Andrzej Niemojewski: S. W. (1903, rec. Aureli Drogoszewski — „Ogniwo" 1905, str. 203—205); tegoż: odczyty o W-im („Chochoł" W-go w Warszawie, Artysta i epoka mickiewiczowska, Legionu, Wesele i jego epoka, Wyzwolenie w poemacie i w życiu — sprawozd. „Kurjer Lwow." 1905, nra 106, 182, 183 i 186); tegoż odczyt: Wyspiański (spraw. „Przegląd Poranny", 1907, nr. 357); tegoż odczyt: „Klątwa" (spraw. „Przegląd Poranny", 1908, nr. 319); tegoż: Kanonizacja W-go („Myśl Niepodległa", 1908, nr. 50, str. 68—72); tegoż: Język W-go („Myśl Niep." 1917 nr. 402); Stanisław Lack: „Studja o St. W-im" (wyd. zbiorowe z przedmową St. Pazurkiewicza, 1924, studja z lat 1902—1908; rec. Tad. Dąbrowski — „Pam. Liter." 1907, VI, str. 129 n.; St. Brzozowski: Współcz. kryt. lit. w Polsce, 1907, str. 203—213, mówi m. in., że Lack „należy do wyjątkowych w Polsce pisarzów, którzy mają w sobie ten skarb najwyższy: myśl własną, łamiącą się z własnemi zagadnieniami"; W. Feldman: Współcz. lit. pol. VI wyd. 1919, t. III, str. 20; Tad. Sinko· Pierwszy hierofant W-go — „Przegląd Współcz." 1925, t. XII, nr. 33, str. 107—111); tegoż: „Fragment powieści" (o St. W-im, 1924, przedtem w „Krytyce" 1908); Ostap Ortwin: O „Wyzwoleniu" („Krytyka" 1903, luty, str. 113—125; rec. Stan. Brzozowski: Współcz. kryt. lit. w Polsce, 1907, str. 137—138); tegoż: „Achilleis" („Krytyka" 1904, I, str. 107—115 i 189—201); tegoż: „Konstrukcja teatru W-go" („Krytyka", 1906, I, str. 33—39 i 216—223; rec. Tad. Dąbrowski — „Pam. Lit." 1907, VI, str. 129 n.); tegoż: O „Skałce" („Krytyka", 1907, I, str. 27—34 i 157—168); tegoż: „Sędziowie" („Krytyka" 1907, II, str. 429 n.); tegoż: „O samobójstwie rzekomem Odysa słów kilkoro" („Kurjer Lwow." Dod. z 20 i 27. III. 1921); tegoż: „Zagadnienie tragizmu w twórczości W-go" („Przegląd Warsz." 1923, t. IV, nr. 25, str. 25—41 — o książce Kołaczkowskiego); tegoż: „Misterjum życia i śmierci W-go" („Droga" 1927, nr. 12); tegoż: „Moment dziejowy w „Warszawiance" W-go" („Słowo Polskie" 1930, nr. 328); Wilhelm Feldman: „O twórczości Stanisława Wyspiańskiego i Stefana Żeromskiego. Wykłady, wygłoszone na Wyższych Kursach Wakacyjnych w Zakopanem w sierpniu 1904 roku" (1905, str. 12—78, 137—150 i 164—168; rec. Piotr Chmielowski — „Kurjer Warsz." 1904, nr. 105; St. Lack — „Nowe Słowo" 1904, str. 518—528; Tadeusz Pini — „Pam. Lit." 1904, t. III, str. 717—719 i „Książka", 1905, str. 135—136); tegoż: „Na wyżynach neoromantyzmu" („Piśmienn. pol. 1880—1904", III wyd., t. III, 1905, str. 107—140); tegoż: „Współcz. lit. pol. 1864—1917" (VI wyd., t. II, 1919, str. 83—128; toż wyd. VIII, 1930, str. 297—347); Walery Gostomski: „Arcytwór dramatyczny W-go „Wesele" (1908, odb. z „Pam. Liter." VII, str. 278—315); tegoż: „Przeszłość w teraźniejszości" („Akropolis" — „Tyg. Ill." 1904, nra 33 n., str. 626—627 i 642—643); tegoż: „Tragedja duszy polskiej — S. W. i jego ideał narodowy" („Przew. nauk. i liter." 1912, marzec i nast.); Jan Sten· S. W. („Pisarze Polscy", 1903, str. 163—168, wyd. cenzurowane w Warszawie; tekst niecenzuralny w „Duszach współczesnych", 1902; przedtem w „Krytyce", 1901, IV); tegoż: „O Wyspiańskim i inne szkice krytyczne" (1906, II wyd. 1907, str. 3—70; przedtem w „Krytyce" 1903—1905); Adam Grzymała-Siedlecki: „Wyspiański. Cechy i elementy jego twórczości" (1909, II wyd. uzupełnione, 1918; rec. Alfred Wysocki — „Gaz. Lwow." 1909.

nra 227—230, i „Słowo“, 1909, nra 280—283; Przemysław Mączewski — „Słowo Pol.“ 1909, nra 604 i 606; Julja Oksza (Kisielewska): „Z literatury współczesnej“, 1912, str. 163—182; — podstawowa praca źródłowa, oparta na niewydanej korespondencji poety z Rydlem i na bezpośredniej znajomości stosunków miejscowych i atmosfery artystyczno-literackiej, i w krytycznej charakterystyce twórczości ustala szereg ważnych momentów; uzupełniają ją tegoż autora: „O „Warszawiance“ W-go“ — „Nowy Przegląd Lit. i Szt.“ 1920, t. II, str. 183—206; Chłopicki i romantycy — „Tyg. Ill.“ 1915, nr. 38; Księżna Łowicka w „Nocy Listopadowej“ — „Tyg. Ill.“ 1915, nr. 48; „Noc Listopadowa“ — „Rzeczposp.“ 1921, nra 318, 319, 322, 323 i 327; Przed premjerą „Wyzwolenia“ — „Kurjer Warsz.“ 1916, nr. 100; „Powrót Odysa“ — „Głos Narodu“, 1917, nra 277—278 i 280—283; U kołyski „Wesela“ — „Tyg. Ill.“ 1915, str. 170—171 i 179—180; Idee narodowe W-go — „Gaz. Warsz.“ 1919, nra 74—76; „Trąby Jerychońskie“ — „Rzeczposp.“ 24. VIII. 1920; „Coś z tych królów — Piastów“ (o polit.-społ. ideach W-go) — „Kurjer Warsz.“ 15. V. 1932; „Z nieprzebranej studni „Wesela“ (o rozprawie Cywińskiego) — „Kurjer Warsz.“ 1932, nr. 111; Pozytywistyczna kołyska W-go — „Kurjer Warsz.“ 1932, nr. 300; W-go poezja śmierci — „Kurjer Warsz.“ 1932. nr. 329; W. jako człowiek własnego teatru — „Kurjer Pozn.“ 1932, nr. 544; Nuta Marmarosch i „Sędziowie“ W-go — „Kurjer Warsz.“ 1928, nr. 252; tegoż autora wcześniej drukowane: „Wesele“ — „Głos“ 1901, nr. 14; „Bolesław Śmiały“ — „Gaz. Lwow.“ 1903, nr. 109; Wyspiański — „Wędrowiec“ 1903, nr. 47; „Achilleis“ — „Kurjer Warsz.“ 1904, nr. 11; „Sędziowie“ — „Czas“ 1907, nr. 252; S. W. — „Czas“ 1907, nra 276—278; W rocznicę zgonu W-go (Próba syntezy) — „Dzienn. Pozn.“ 1908, nra 296—299; W. na tle swego pokolenia — „Ateneum Pol.“ 1908, I; „Początki dramatu W-go“ — „Świat“ 1909, nr. 1); Józef Kotarbiński: „Pogrobowiec romantyzmu. Rzecz o St. W-im“ (1909, fragmenty przedtem w czasopismach, zawiera źródłowy materjał rzeczowy; ważna recenzja Przemysława Mączewskiego — „Pam. Liter.“ 1910, IX, str. 603—623 ; Stanisław Kołowicz: Synteza i analiza „Wesela“ St. W-go (1912; nadto tegoż autora: Wątek ideowy w „Balladynie“ J. Słowackiego i w „Weselu“ St. W-go, 1909; „Warszawianka“ St. W-go. Idea i konstrukcja — „Pam. Liter.“ 1915, XIII, str. 309—340; Rozbiór „Sędziów“ St. W-go — „Pam. Liter.“ XIV, 1916, str. 66—81; recenzje z wydawnictw o W-im — tamże str. 149—171 i 357—366); Tadeusz Sinko: Antyk Wyspiańskiego (1916, wyd. II uzupełnione i rozszerzone, 1922, praca podstawowa do wątków klasycznych W-go, nadto w części biograficznej oparta na nowym materjale źródłowym; uzupełniają ją tegoż autora: W. i Krasiński Rozwiązanie zagadek „Legjonu“ i „Wyzwolenia“, 1920; Rapsody historyczne St. W-go, 1923; Teatr W-go po dziesięciu latach — „Maski“ 1918, nra 34—36; „Boska Komedja“ W-go — „Przegląd Współcz.“ 1925, t. XIII; „Gdyby nie Przybyszewski...“ — „Czas“ 1922, nr. 60, oraz liczne inne inne artykuły w czasopismach, następnie wyzyskane lub streszczone we wstępach do t. I—V „Dzieł“ W-go, 1924—1929; nadto: O wstępy do dzieł W-go — „Wiad. Liter.“ 1925, nr. 60; W sprawie „trylogji“ W-go — „Ruch Liter.“ 1928, nr. 5; „Zygmunt August“ — „Czas“ 1930, nr. 276; „Syntetyczność genjuszu W-go“ — „Czas“ 1932, nr 273; „Tajemnica Chochoła“ — „Il. Kur. Codz.“ 1932, nr. 330, Dod.; „Hellada i Roma w Polsce“, 1933, str. 93, 185, 227, 253 i 302—331); Kazimierz Wóycicki: Wyspiański i Szujski (1917, źródłowe oświetlenie ważnego zagadnienia); Wacław Bo-

rowy: Łazienki a „Noc Listopadowa“ Wyspiańskiego. Uwagi historyczno-literackie (1918, praca dla zagadnienia podstawowa i wogóle jedno z najlepszych studjów krytycznych o twórczości W-go; por. K. W. Zawodziński: W. w świetle teorji Wacława Borowego — „Wiad. Liter.“ 1929, nr. 262); tegoż: „Wisła w poezji polskiej“ (1932 i w tomie studjów: „Kamienne rękawiczki“ 1932, str. 313—324); tegoż: „Znowu do was przychodzę...“ Przyczynek do historji popularności Słowackiego i do psychologji W-go („Ruch Liter.“ 1928, nr. 9); tegoż: S. W. (po ang. w „The Slavonic Review“, 1933, styczeń i kwiecień); Stefan Kołaczkowski: S. W. Rzecz o tragedjach i tragizmie (1922, zastosowanie teorji Maxa Schelera; oddzielne rozdziały przedtem w czasopismach od r. 1918; rec. Ortwina — „Przegląd Warsz.“ 1923, nr. 25); tegoż: S. W. et Richard Wagner („Pol. Littéraire“ 1927, nr. 5; por. tegoż autora: Ryszard Wagner jako twórca i teoretyk dramatu, 1931); tegoż: Wyspiański. Karta z życia narodowego („Przegląd Współcz.“ 1932, nr. 128, str. 311—317); Stanisław Kolbuszewski: S. W. a romantyzm polski (1928; rec. Tad. Sinko — „Czas“, 1927, nr. 264; St. Kołaczkowski — „Wiad. Liter.“ 1928, nr. 231; L. Płoszewski — „Ruch Liter.“ 1928; Eug. Kucharski — „Pam. Liter.“ 1928); tegoż: Wizja W-go (1924, Rapsod o Św. Stanisławie); tegoż: „Daniel“ W-go (Jednodniówka Koła Polonistów Uniw. Poznań. 1925); tegoż: Wyspiańskiego „Dzieł“ tom VI—VIII („Ruch Lit.“ 1932, nra 1 i 10, 1933, nr. 4); tegoż: „Boży lew“ u W-go („Ruch Liter.“ 1930, nr. 3); tegoż: Relacje o W-im („Ruch Liter.“ 1932, nr. 3); Wincenty Trojanowski: W. Artysta — człowiek — życie (1927, korzystał ze źródłowych materjałów biograficznych, część tej pracy druk. przedtem w „Odrodzeniu“ 1910—1911; rec. L. Płoszewski — „Ruch Liter.“ 1928; Wacław Husarski — „Wiad. Liter.“ 1928, nr. 231); Leon Płoszewski: wstępy i przypisy do „Zygmunta Augusta“ (1930) oraz do t. VI—VIII „Dzieł“ W-go (1931—1932); tegoż: „Wesele“ dawniej i dziś („Tęcza“ 1927, nr. 4); tegoż: W. w orbicie Mickiewicza („Ruch Liter.“ 1931, str. 73); tegoż: Satyra literacka W-go („Tyg. Ill.“ 1932, nr. 50); tegoż: Lektura W-go w szkole średniej („Polonista“, 1932, t. II, str. 212—218); Wilhelm Barbasz: W. na tle romantyzmu (1932, oświetla gruntownie stosunek W-go do Słowackiego; rec. Stan. Kolbuszewski — „Ruch Liter.“ 1932, nr. 10; Kaz. Czachowski — „Gaz. Pol.“ 1932, nr. 343; nadto Barbasza: Ze studjów nad rapsodami W-go — „Przegląd Warsz.“ 1925, t. IV, nra 49 i 50, str. 34—44 i 110—114; Oresteja W-go — „Przegląd Współcz.“ 1927, nr. 68, str. 404—421; Motyw czaru, snu i martwoty w rapsodach Słowackiego i W-go — „W dniu hołdu wawelskiego“. Jednodniówka akad. młodzieży lwowskiej ku czci Słowackiego, 1927; Echa „Kordjana“ w twórczości W-go — „Pam. Liter.“ 1928, XXV, str. 98 n.); Rajmund Bergel: Do źródeł dramaturgji W-go („Pam. Liter.“ 1931 XXVIII, str. 390—413); tegoż: Dramat widmowy w „Weselu“ W-go (Myślenice 1931); tegoż: „Wesele“ W-go na scenie („Życie Teatru“ 1927, nr. 2); tegoż: Komentatorzy i interpretatorzy (Z nowszych prac o W-im — „Głos Narodu“ 1923, nr. 56); Tadeusz Pini: Najnowsze prace o St. W-im („Pam. Liter.“ 1903, t. II, str. 704—707); tegoż: O artyzmie poety („Kurjer Lwow.“ 1917, nra 537, 561 i 565); Tadeusz Dąbrowski: Z najnowszych prac o W-im („Pam. Liter.“ 1907, VI, str. 129—138); tegoż: Scholia i scholastycy. Z najnowszych prac o W-im („Krytyka“, 1909, II, str. 43—53); tegoż: Książka z ryzykownym tytułem (Hoesicka „Sienkiewicz i Wyspiański“ — „Maski“ 1918, str. 255 n.); tegoż: „Skałka“ („Nowe Hasła“, Lwów 1906, nr. 2,

pod pseud. Mattias Quincunx); tegoż: „Powrót Odysa“ i „Cyd“ („Kurjer Lwow.“ 1907, nra 369 i 405). — Tadeusz Szydłowski: S. W. (1930, monografja artystyczna); tegoż: Twórczość W-go w dziedzinie sztuki monumentalnej („Przegląd Współcz.“ 1927, nr. 68, str. 393—403; nadto: Dzieła malarskie W-go — „Przegląd Współcz.“ 1926, t. XVII, str. 325 n.; Zdobnictwo książki w twórczości W-go — „Przegląd Współcz.“ 1928, tom XXV, str. 522 n.; W. jako artysta-plastyk — „Il. Kur. Codz.“ 1932, nr. 330 Dod.); St. Lack: O malarskich dziełach W-go (1904, w „Studjach o St. W-im“, 1924); Tadeusz Seweryn: Indywidualność plastyczna W-go (1932); Przecław Smolik: Zdobnictwo książki w twórczości W-go (1928); tegoż: Książka St. W-go (1932); Marjan Dienstl: Znaczenie W-go dla polskiego zdobnictwa (1908, odb. z „Ateneum Pol.“); Jan Dürr: Ze studjów nad grafiką książkową W-go („Silva Rerum“, 1925, t. II, str. 9); tegoż: Wyspiański — malarz. Kilka uwag o ewolucji malarskiej W-go („Polonista“ 1932, t. II, str. 248—248). — Wiktor Brumer: Teatr W-go (1933); Janina Morawska: Scena i widownia teatru W-go („Scena Polska“, 1924, nr. 2, str. 111—142). — Marjan Albiński i Henryk Juszkiewicz: „Narodzie, wróżę, zmartwychwstaniesz...“ St. W. o nocy niewoli i o wstającym dniu jedności narodowej (1916); Marjan Albiński: Hamletowy czyn W-go („Pro arte“ 1919, zesz. XVI); Antoni Euzebjusz Balicki: Bolesław Śmiały i św. Stanisław Szczepanowski w poezji polskiej (1905, str. 142—155); Henryk Bałk: Z badań nad wyobraźnią artystyczną St. W-go (1927); ks. Władysław Bandurski: Czem W. dla Polski (1908); Adam Bar: W. a patrjotyzm romantyczny („Nowa Ref.“ 1927, nr. 273); Otto Forst de Battaglia: St. W. (po niem. „Pologne Litt.“ 1928, nr. 21); Gustaw Bolesław Baumfeld: „Bolesław Śmiały“ (Spraw. gimn. w Sanoku za r. 1904 i „Prawda“, 1908, nr. 3—4); tegoż: Metodyczne objaśnienie dramatu St. W-go „Wesele“ (1906, II wyd. 1917); Antoni Beaupré: „Warszawianka“ i „Lelewel“ (rec. teatr. „Czas“ 1898, nr. 273 i 1899, nr. 117); Kazimierz Bereżyński: Organizator narodowej wyobraźni („Maski“ 1918, str. 6 n.); Józef Birkenmajer: Zapiski uczniowskie W-go („Kurjer Poznań.“ 1928, nr. 591); Franciszek Bolek: Naród i lud w dziełach W-go (Gorlice 1912); Andrzej Boleski: St. W. jako poeta powstania Listopadowego (1931); Edmund Borecki: St. W. („Promień“, 1903, str. 31, 84, 143, 195); Emil Breiter: O teorjach dramatu. Technika „Sędziów“ („Krytyka“ 1909, II, str 297—304; nadto: O „Skałce“ i „Powrocie Odysa“ — „Społeczeństwo“ 1907, nr. 2; „Warszawianka“ i „Sędziowie“ — „Gaz. Pol.“ 1919, nr. 302; „Bolesław Śmiały“ — „Świat“ 1922, nr. 4); tegoż: „Masy cofają się przed nieznanem...“ („Wiad. Liter.“ 1928, nr. 231); tegoż: Tragiczny samotnik („Wiad. Liter.“ 1932, nr. 424); tegoż: S. W. („Wiad. Liter.“ 1932, nr. 467); Alfred Brodnicki: S. W., symbolista narodowy („Ruch kulturalny“, 1914, str. 199—203); Zbigniew Brodzki: Poezja smutku (1911, passim); Władysław Broniewski: W. jako malarz („Goniec Por. i Wiecz.“ 1907, nr. 554); Aleksander Brückner: Dzieje literatury polskiej w zarysie (III wyd. 1924, t. II, str. 425—435); tegoż: Geschichte der polnischen Literatur (II Aufl., Leipzig 1923, str. 292—296); Jerzy Ronard-Bujański: Wyzwolenie w „Reducie“ („Gaz. Liter.“ 1926, nr. 4); tegoż: W. — człowiek teatru („„Sprawozd. Pol. Akad. Umiej.“ 1930, nr. 10); tegoż: „Hamlet“ W-go („Front Teatralny“, Wilno, listopad 1932, str. 79); tegoż: „Zygmunt August“. Noty reżysersko-inscenizacyjne (tamże, str. 25—28); Władysław Bukowiński: Pierwsza rocznica śmierci W-go w Krakowie i Warszawie („Sfinks“ 1908, IV, str. 354 n.); Kazimierz

Bulas: Plastyka antyczna w wizjach W-go („Il. Kur. Codz." 1932, nr. 330, Dod.); Jan Bystrzycki: „Wesele" St. W-go (Krosno 1903); Leopold Caro: Idea narodowa w „Wyzwoleniu" W-go („Przegląd Powsz." luty 1903, oraz w „Ku nowej Polsce", 1923); Stefan Chciuk: Nasza dzisiejsza wiejska Polska w „Weselu" W-go, a jej realne życie społeczne („Gazeta Radomska", 1906, nra 117, 119, 120, 1907, nra 1, 10—12); Bronisław Chlebowski: Twórczość W-go w świetle krytyki współczesnej („Książka" 1908, i „Pisma", tom I, 1912, str. 383—391; uwzględnia wydawnictwa z r. 1908); tegoż: Teatr W-go, jako wyraz tragedji duszy polskiej („Literatura Polska 1795—1905", wyd. 1923, str. 512—551); tegoż: o W-im jako liryku („Poezja polska po r. 1863" — „Encyklopedja Polska" Akad. Umiej. t. XXI, 1918, str. 558—560); P. Chodniewicz: Pokłosie: „Warszawianka" („Poradnik Językowy", 1904, nr. 9); Antoni Chołoniewski: „Wesele" („„Nowa Ref." 1901, nra 122—129); J. Copeau: Les „Juges" de W. („Nouvelle Revue Française" z 1. VIII. 1913); Adam Łada Cybulski: Z mroku jaśniejące słowo. Rzecz o teatrze St. W-go (1922, II wyd. rozszerzone i poprawione, 1931; rec. Tad. Sinko — „Czas" 1. II. 1922; nadto tegoż autora: O W-im — „L'Art et les Artistes", Paris, mars 1908, nr. 36, str. 601—603; Wernyhora „Wesela" szatanem? — „Kurjer Lwow." 7. V. 1922; Kilka słów o teatrze Słowa — „Głos Narodu" 6. i 7. VIII. 1922); Aleksander Bolesław Cyps: St. W. na tle swego teatru (1921); Stanisław Cywiński: Optymizm „Wesela" („Kurjer Litewski", 1913, nr. 295); tegoż: W. a rewolucja w literaturze („Dziennik Wileń." 29. XI. 1917); tegoż: Walki z romantyzmem („Dziennik Wileń." 3. IV. 1926); Marjan Czuchnowski: Noc pochylona nad wspomnieniem („Dwutyg. Literacki", 1932, nr. 6—7); Marja Dąbrowska: Kilka myśli o W-im („Wiad. Liter." 1928, nr. 231); tejże: W. jako poeta państwa („Polska Zbrojna", 1932, nr. 329); Mieczysław Dąbrowski: Twórczość malarska St. W-go („Il. Kur. Codz." 1925, nr. 329, Dod.); Gustaw Daniłowski: O „Weselu" (we „Fragment pamiętnika", 1906); Zdzisław Dębicki: S. W. („Gaz. Codz." Warsz. 1907, nr 121); Julja Dickstein-Wieleżyńska: Tragizm W-go („Pam. Liter." XXV, 1928, str. 252—266); Jan Dürr: W. a Mandeville („Ruch Liter." 1932, nr. 9); tegoż: Symfonja krakowska W-go („Il. Kur. Codz." 1932, nr. 330, Dod.); Roman Dyboski: Modern Polish Literature (Oxford 1924, str. 92—103); tegoż: W. o Hamlecie („Przegląd Współcz." 1932, nr. 128, str. 335—350); Kazimierz Ehrenberg: „Sędziowie" („Przegląd Poranny" 1909, nra 248 i 250); Ełz.: W. na tle swego pokolenia („Słowo Pol." 1901, nr. 189); Ludwik Eminowicz: Noc Listopadowa St. W-go (Jasło 1909); Z. Erwin: „Bolesław Śmiały" i „Skałka" W-go („Sfinks" 1911, grudzień); Karol Estreicher (wiersz z okazji przygany w „Przeglądzie" po premjerze „Wesela", 29. V. 1901 — „Listy z teatru", Kraków, paźdz. 1924, str. 51); Stanisław Estreicher: S. W. W dwudziestą piątą rocznicę jego śmierci (1932, odb. z „Czasu", nr. 273); Paweł Ettinger: W. jako malarz („Nowa Gazeta", 1908, nr. 160, Dod. „Lit. i Szt."); Wilhelm Fallek: Szkice i Studja o wpływie Biblji na literaturę polską (1931); Juljusz Feldhorn: W-go plan przeróbki i reinscenizacji Hamleta („Życie Teatru" 1927, nr. 3—4); Stanisław Fischer: Kilka słów o W-im („Dziennik Cieszyń." 1907, nra 278, 280 i „Zaranie Śląskie", 1908); Józef Flach: S. W. (Brody 1908); Władysław Folkierski: Cyd Kornela w Polsce (1917, str. 66—84); tegoż: W-go „Wesele" w Paryżu („Rzeczposp." 1924, nr. 16); Vilim Francić: W. wśród Chorwatów („Il. Kur. Codz." 1933, nr. 106, Dod.); Adam Galiński: Młoda Polska.

Poezja i Dramat. Autologja i Literatura (1928, str. 192—268); Henryk Galle: Masinissa, Syzyf, Chochoł. Szkic społeczno-literacki („Tyg. Ill." 1907, nr. 11); Tadeusz Gałecki (Andrzej Strug): „Wyzwolenie" („Ogniwo" 1903, nr. 89); Marjan Gawalewicz: „Legenda" („Echo muz., teatr. i art." 1902, nra 8—10, 13, 15); Antoni Gawiński: Jego malarstwo („Nowa Gaz." 1907, nr. 352); tegoż: O książkach W-go („Przegląd Biblioteczny", 1908, nr. 2); Jakób Geszwind: „Klątwa" („Gazeta Poranna i Wiecz." 1922, nr. 6423); Stanisław Gołąb: Problem winy w „Warszawiance" i w „Nocy Listopadowej" („Głos Prawa", 1931, VIII, 5); Wiktor Gomulicki: Pogadanka (o W-im — „Kraj", Dod. „Przegląd Literacki", 1907, nr. 43); Artur Górski: S. W. („Glossy o ludziach i ideach", 1930, str. 19—26); Ignacy Grabowski: Krasawica („Kurjer Warsz." 1908, nr. 1); tegoż: „Noc Listopadowa" („Nowa Gazeta", 1908, nr. 553, Dod. „Lit. i Szt." nr. 33); Tadeusz Grabowski: Poezja polska po roku 1863 (1903, str. 271—277); tegoż: S. W. („Przegląd Narod." 1914, nr. 7); tegoż: S. W. („Kurjer Poznań." 1919, nra 297—299); Tadeusz Stanisław Grabowski: W. w literaturach słowiańskich („Krytyka" 1912, XII); Zbigniew Grabowski: Wyspiański — dzisiaj („Il. Kur. Codz." 1932, nr. 330, Dod.); Wacław Grubiński: O „Klątwie" W-go. Szkic analityczny (1911); tegoż: W moim konfesjonale (1925, str. 3—34, recenzje teatralne, tu również przedruk. szkic o „Klątwie"); Aniela Gruszecka: O „Klątwie" W-go („Przegląd Warsz." 1923, t. I, nra 17 i 18, str. 287—290 i 440); J. Grycz: W rocznicę „Warszawianki" („Il. Kur. Codz." 1926, nr. 53); Piotr Grzegorczyk: Literatura polska w przekładach 1928—1932 („Rocznik Literacki za rok 1932", 1933, str. 298 n.); Emil Haecker: „Wyzwolenie" („Naprzód" 1903, nra 23, 25—28); tegoż: Historyczne tło „Legjonu" („Listy z teatru", Kraków, paźdz. 1924, str. 30—37); Józef Albin Herbaczewski: Eksperymentomania czyli Neo-Hamletyzm („I nie wódź nas na pokuszenie..." 1911, str. 203—229); tegoż: Męczennik romantyzmu („Amen. Ironiczna nauka dla umysłowo dojrzałych dzieci", 1913, str. 123—127); Witold Aleksander Hergel: Znaczenie teatru W-go (Sprawozd. Pryw. Gimnazjum Realnego w Zakopanem, 1916, str. 7—19); Henryk Hescheles: „Klątwa" („Chwila", Lwów 1922, nr. 1206); Ferdynand Hoesick: „Siła fatalna" poezji Słowackiego (1921, str. 131—137); Vlastimil Hofmann: S. W. i Mikulasz Alesz („Il. Kur. Codz." 1933, Dod. nr. 5); Karol Homolacs: Kilka uwag o teatrze W-go („Wianki", 1919, nr. 2, 1924, nr. 12); tegoż: W. Plastyk-Poeta („Gazeta Liter." 1932, nr. 3); Wilam Horzyca: Półbogi i sielanka. Rzecz o „Achilleidzie" („Dzieje Konrada", 1930, str. 43—75; nadto tegoż autora: „Noc Listopadowa" — „Skamander", 1922, zesz. XVI, str. 50—52; Dzieła W-go — „Wiad. Liter." 1925, nr. 58; „Achilleis" St. W-go — „Wiad. Liter." 1925, nr. 98; Trud W-go — „Wiad. Liter." 1928, nr. 231; Trud W-go — „Słowo Pol." 1930, nr. 326; Odysa powrót do ojczyzny — „Gaz. Pol." 1932, nr. 329); Witold Hulewicz (Olwid): „Wyzwolenie" w Poznaniu („Zdrój" 1920, t. XIII, str. 24); tegoż: W. na antenie („Front teatralny", Wilno, listopad 1932, str. 20—22); Wacław Husarski: Dzieła malarskie W-go („Wiad. Liter." 1926, nr. 119); tegoż: S. W. comme peintre („Pologne Litt." 1926, nr. 3); tegoż: Matejkowska spuścizna („Tyg. Ill." 1932, nr. 50); Karol Irzykowski: Czyn i Słowo (1913, str. 81—82, 85, 86, 148—159 i 243—244); Jan Iwański: S. W. (Kraków 1903); Zdzisław Jachimecki: W. a Wagner („Głos Narodu" VIII. 1916); A. J. Jacimirskij: Nowiejszaja polskaja literatura (Petersburg 1908, t. II); Włodzimierz Jampolski: „Klątwa" („Kurjer Lwow." 1922, nr. 146); Michał Janik:

Najnowsza poezja polska (1903, str. 121—133); tegoż: Berwiński a W. („Pam. Liter." 1932, XXIX, str. 449—464); Czesław Jankowski: Z czeczotkowej szkatułki (1926, str. 62: szczegóły o „Weselu" w Wilnie 1907); J. Jankowski: St. W-go „Sędziowie" na scenie wileńskiej („Nowa Gaz." 1908, nr. 77); Tadeusz Jaroszyński: W. jako artysta („Kurjer Warsz." 1907, nr. 330); Tadeusz Jaworski: Idea przewodnia w dramatach W-go: Wesele, Wyzwolenie, Akropolis (Poznań 1905); Władysław Leopold Jaworski: „Wyzwolenie" („Czas" 1903, nr. 49); Cezary Jellenta: Odczyty o Wyspiańskim i Żeromskim we Lwowie (Sprawozd. „Kurjer Lwow." 1906, nra 291 i 293; „Gaz. Lwow." nr. 249); tegoż: Dwa młoty. Dialog między Nietzschem a W-im („Lit. i Szt." 1909, str. 81—83); tegoż: Koncepcje Polski („Grający szczyt", 1912, str. 21—34); tegoż: Freski kościelne Legionu („Rydwan", 1912 styczeń, str. 5—11); tegoż: Poezja listopadowa W-go („Rydwan", 1913 grudzień); tegoż: „Bolesław Śmiały" („Rydwan", 1919, t. V, str. 3 n.); Juljusz Kaden-Bandrowski: „Noc Listopadowa" („Życie", 1911); tegoż: Wyspiański we Francji („Tyg. Ill." 1912, nr. 44); tegoż: Dar wieczności („Za stołem i na rynku", 1932, str. 36—39, przedtem „Wiad. Liter." 1928, nr. 231); tegoż: Chwała W-go („Gaz. Pol." 1932, nr. 329); tegoż: W. Przemówienie w teatrze krakowskim 27. XI. 1932 („Tyg. Ill." 1932, nr. 50); Stefanja Kalinowska: W. („I Libri del Giorno", lipiec 1926); Jarosław Kamper: S. W. („Lumir", Praha 1908, str. 118—124); M. Kanfer: Wpływ W-go na literaturę żydowską („W-mu Teatr Krak. 1932", str. 80—83); Józef Kantor: Tatry w. poezji polskiej (1909, str. 47—49 i 251—260); Kazimierz Kaszewski: Czy to przełom? (o „Weselu" — „Wędrowiec" 1901, nra 45—48); Władysław Kiliński: W. a polska myśl porozbiorowa (Sprawozd. gimn. Wadowice 1914, str. 5—32); Julja Oksza (Kisielewska): Z literatury współczesnej (1912, str. 43—45, 71—78, 79—89, 163—182, 197—201); Jan August Kisielewski: Życie dramatu (1907, str. 335—341 i 397—403); Zygmunt Kisielewski: „Bolesław Śmiały" i „Wesele" („Robotnik" 1922, nra 19 i 338); Jan Kleczyński: S. W. jako malarz („Tyg. Ill." 1907, nr. 11); tegoż: „Bolesław Śmiały" („Tyg. Ill." 1907, nr. 51); tegoż: S. W. („Tyg. Ill." 1907, nr. 50); Juljusz Kleiner: Twórczość poetycka W-go („Słowo Pol." 1907, nra 581 i 583); tegoż: Pierwsza faza w twórczości poetyckiej W-go („Słowo Pol." 1909, nr. 44); tegoż: Die Polnische Literatur (1929, str. 87—90); Zenon Klemensiewicz: O niektórych osobliwościach języka W-go („Język Polski", 1927, nra 1—2); Władysław Kluger: Na marginesie zbiorowego wydania W-go („Silva Rerum", 1925, t. I, str. 32); Władysław Kłyszewski: „Lelewel" („Nowa Gaz." 1908, dod. „Lit. i Szt." nr. 33); Stanisław Piotr Koczorowski: W. na scenie paryskiej („Przegląd Współcz." 1923, nr. 19, t. VII, str. 315—316); Jerzy Koller: „Bolesław Śmiały" („Dzienn. Poznań." 1922, nra 246 i 248); Lucjusz Komarnicki: z teatru („Przegląd Warsz." 1922, t. I, str. 133—135 i 407—408); Tadeusz Konczyński: S. W. („Bluszcz" 1907, str. 545); Feliks Koneczny: „Wesele" i „Wyzwolenie" („Przegląd Pol." 1901 kwiecień i 1903 marzec); Marja Konopnicka: Jego duch („O Beniowskim", 1911, przedtem w „Tyg. Ill." 1907, t. II, str. 1010); Wincenty Kosiakiewicz: W. jako poeta narodowy („Słowo" 1907, nr. 135); Kazimierz Kosiński: Wizja dziejowa dawnej Polski u W-go („Droga", 1933, nra 1—3); Irena Kosmowska: O utworze St. W-go p. t. „Wesele" (1908, Bibljoteka Macierzy Polskiej); Józef Kotarbiński: „Wyzwolenie" („Głos Narodu", 1903, nra 48, 49—52); Władysław Kozicki: „Wyzwolenie" („Słowo Pol." 28. XI. 1927); tegoż: Anachronizmy i samowole W-go

w „Juljuszu II“ („Wiad. Liter.“ 1932, nr. 419); tegoż: W. jako malarz („Lwow. Wiad. Muz. i Liter.“ 1932, nr. 69); Kazimierz Krauz: Konrad czy Hamlet (O „Wyzwoleniu“ — „Prawda“ 1903, str. 127, 141, 152); Adam Krechowiecki: „Wesele“, „Warszawianka“, „Legenda“ („Gaz. Lwow.“ 1901, nr. 121, 154, 1905, nr. 22); Vaclav Kredba: S. W., genialni polsky basnik a malirz („Zlata Praha“, 1908, str. 179); Manfred Kridl: Pierwsze wydanie zbiorowe dzieł W-go („Przegląd Warsz.“ 1924, t. IV, nr. 38, str. 226—229); tegoż: Literatura Polska wieku XIX Część V, 2. Młoda Polska (1933, str. 150—171); Miroslav Kropaczek: S. W. („Den“, Praha 1907, nr. 256); Juljan Krzyżanowski: „Wesele“ po angielsku. Rozmowa z Florjanem Sobieniowskim („Wiad. Liter.“ 1928, nr. 231); Eugenjusz Kucharski: Wernyhora i Złoty Róg. Interpretacja symbolów „Wesela“ („Przegląd Współcz.“ 1932, nr. 128, str. 318—334; odpowiada mu Karol W. Zawodziński: „W obronie tradycyjnej interpretacji Wesela“ — tamże, styczeń 1933, str. 140—144); Stanisław Lam: S. W. (Jarosław 1909); tegoż: Józef Weyssenhoff: O laurach W-go (Jarosław 1910); tegoż: Polska literatura współcz. Charakterystyki i wypisy (1924, str. 206—226); Władysław Lam: W. jako malarz („Dwutyg. Liter.“ 1932, nr. 6—7); Eugenjusz Land: O pojmowanie „Wesela“ („Życie Teatru“, 1928, nr. 12); Jan Emil Lankau: Idea „Wesela“ W-go („Łan Młodzieży“, 1909, nr. 2); Renzo Larco: W. jako malarz („La Vita“, Roma 1911); Czesław Latawiec: Walka o duszę narodu w twórczości St. W-go (1930); Lea: Wesele W-go w Teatrze Poznańskim („Zdrój“, 1919, t. VI, str. 30); Jan Lechoń: W. Przemówienie w Bibljotece Polskiej w Paryżu, 21. I. 1932 („Gaz. Pol.“ 1932, nr. 43); Stanisław Lechowski: Szkic o W-im (1924); Kazimierz Leczycki: Wesele W-go w Mińsku Litewskim („Front Teatralny“, Wilno, listopad 1932, str. 22—24); tegoż: Teatr W-go na Wschodzie („Il. Kur. Codz.“ 1933, Dod. Nr. 5); Leonard Lepszy: W. i Malczewski („Głos Narodu“, dod. „Głos lit. i społ.“, 1901, nra 10 i 12); Mieczysław Limanowski: „Wesele“ W-go w Teatrze Rozmaitości („Myśl Polska“, 1915, I, str. 133 n.); tegoż: W. na Weselu w Bronowicach („Gaz. Pol.“ 1932, nr. 329); Jan Lorentowicz: Dwadzieścia lat teatru (I, 1929, str. 383—477: premjery warszawskie z lat 1907—1928); tegoż: Po dziesięciu latach. Ideologja W-go a nowa Polska („Świat“, 1917, nr. 48); tegoż: Dzieło W-go a czerwie „przyczynków“ („Tydzień Polski“, 1922, nr. 7); tegoż: W. i budowa jego dzieła („Polska Zbrojna“, 1932, nr. 329); tegoż: „Literatura polska od r. 1863“ (1932, str. 348—357); Bolesław Lutomski: Podwójny wyraz poezji W-go („Kurjer Warsz.“ 1903, nr. 253; „Ilustracja Pol.“ 1903, str. 871, 890, 902; „Słowo Pol.“ 1903); tegoż: Treść i forma w poezji. Urywek ze studjum o W-im („Kurjer Warsz.“ 1905, nra 220 i 221); Wincenty Lutosławski: „Wesele“ („Słowo Pol.“ 1901, nr. 207; „Słowo“ wileń. 1926, nr. 16); Edward Łepkowski: Matejko i W. („Il. Kur. Codz.“ 1932, nr. 330, dod.); Marja Łopuszańska: Refleksje z powodu wystawienia „Wesela“ W-go („Przebudzenie“, Warszawa 1912, nr. 2); Jan Łoś: Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju (1920, str. 356—374 i 418); Stefan Łubieński: W. a dramat muzyczny (brak bliższych dat); Ewa Łuskina: W. — Światowid („Zdrój“, 1918, t. III, str. 49, 90, t. IV, str. 22, 86, 121 n.); tejże: W. — „Odnowiciel Kościołów“ („Czas“ 1927, nr. 274); Przemysław Mączewski: Konik Zwierzyniecki w Troi (W-go „Achilleis“ — 1909, odb. z kwart. „Lud“, t. XV); tegoż: Wernyhora („Pam. Liter.“ 1909, t. VIII, str. 202—210); tegoż: Józefa Kotarbińskiego „Pogrobowiec romantyzmu“ („Pam. Liter.“ 1910, IX, str. 603—623); tegoż: Ko-

lęda W-go („Gaz. Warsz.“ 1913, nr. 349); tegoż: W. a Wagner („Myśl Narod.“ 1929, nr. 43—48); tegoż: Krakowska szopka a „Wesele“ W-go („Tęcza“, 1931, nr. 41; por. „Kurjer Warsz.“ 1933, nr. 6); tegoż: Na marginesach „Legjonu“. Do źródeł twórczości W-go („Pam. Liter.“ 1932, XXIX, str. 93—112); tegoż: W. a Mickiewicz („Kurjer Warsz.“ 1932, nr. 328); Tadeusz Makowiecki: „Rząd dusz“ w „Lelewelu“ W-go („Ruch Liter.“ 1928, nr. 10); tegoż: „Zygmunt August“ („Ruch Liter.“ 1931, str. 85); tegoż: W. i Veronese („Ruch Liter.“ 1932, nr. 9); tegoż: Dwie „Legendy“ („Polonista“ II, 1932, str. 241—245); tegoż: Zagadnienie życia w twórczości W-go i jego konsekwencje artystyczne (1933, odb. ze Sprawozdań Tow. Nauk. Warsz. XXV, 1932); Wacław Makowski: S. W. Szukanie drogowskazu („Wrażenia i Studja“, 1913, str. 67—87; przedtem w „Kulturze“ 1907); Kornel Makuszyński: „Noc Listopadowa“ („Słowo Pol.“ 1904, nra 377 i 379); tegoż: „Legenda“, „Cyd“ („Słowo Pol.“ 1905, nr. 49, 1907, nr. 506); tegoż: Rozpamiętywania („W kalejdoskopie“, 1910, str. 287—297; przedtem w „Słowie Pol.“ 1907); tegoż: „Cyd“, „Wesele“ („Rzeczposp.“ 1922, nr. 310 wiecz., 335 por.), Jadwiga Marcinowska: Ciekawy wysiłek twórczy („Akropolis“ — „Myśl Polska“, Warszawa 1907, nr. 9, str. 135); Zdenka Marković: Das Begriff des Dramas bei W. (Zagreb 1915; przekład Stan. Kolbuszewskiego: „Pojęcie dramatu u W-go“, z przedmową Stan. Dobrzyckiego, 1924); Ignacy Matuszewski: „Legenda“ („Tyg. Ill.“ 1898, nr. 25); tegoż: Słowacki i nowa sztuka (II wyd. 1904, str. 237, 395—396); tegoż: „Skałka“ („Tyg. Ill.“ 1907, nr. 11); tegoż: Głos pożegnalny o W-im („Sfinks“. 1908, I, str. 25—26); tegoż: Weyssenhoff i „Laury“ Wyspiańskiego (Szkic polemiczny. Odbitka ze „Sfinksa“, 1910; rec. M. Kridl — „Książka“, 1911, nr. 5; Stan. Kołowicz — „Pam. Liter.“ 1916, XIV, str. 365—366); tegoż: W. i Hamlet („Myśl Polska“ 1915, I, str. 122—127 i 293—298); tegoż: Metafizyka W-go („Myśl Polska“ 1916, III, str. 195—200; tegoż: Studja o W-im (1916, odb. z „Myśli Pol.“); tegoż: Studja o Żeromskim i Wyspiańskim (1921, str. 147—235, zawierają rzeczy o „Skałce“, „Hamlecie“, metafizyce, Weyssenhoffie); Stanisław Maykowski: „Bolesław Śmiały“ („Kur. Poznań.“ 1922, nra 248 i 251); Antoni Mazanowski: S. W. („Młoda Polska w powieści, liryce i dramacie“, 1902, str. 175—189); tegoż: S. W. (Złoczów 1907); tegoż: „Achilleis“ („Bibl. Warsz.“ 1904, III); Antoni i Mikołaj Mazanowscy: Podręcznik do dziejów lit. pol. (wyd. IV, 1917, str. 635—641); Józef Mehoffer: W. — Zjawisko („Czas“ 1932, nr. 273); Zofja Mianowska: O teatrze W-go („Gaz. Warsz.“ 1932, nr. 361); Jan Nepomucen Miller: Zaraza w Grenadzie (1926, str. 131—135); tegoż: Rytmika zdania W-go („Tyg. Ill.“ 1932, nr. 50); Romuald Minkiewicz: Tchnienie wieczności w poezji St. W-go („U wiecznych wrót tęsknicy“, 1910, str. 5—39, przemówienie na obchodzie żałobnym w Krakowie, 8. XII. 1907); Minos: „Warszawianka“ („Głos Narodu“, 1898, nr. 272); Józef Kretz-Mirski: St. W-go „Akropolis“ jako dramat świadomości narodowej (1910); tegoż: Mistyka W-go (1924); tegoż: „Akropolis“ W-go a Biblja („Przegląd Warsz.“ 1924, t. XI, str. 413 n.); Kazimierz Missona: „Wesele“ W-go (Brody 1904, II wyd. 1907); tegoż: „Wyzwolenie“ W-go (Kołomyja 1905, II wyd. 1909); Wilhelm Mitarski: W. jako dekorator („Słowo Pol.“ 1907, nr. 151); tegoż: „Powrót Odysa“, „Skałka“ („Nowa Gaz.“ 1908, nra 213 i 331, Dod. „Lit. i Szt.“ nra 11 i 19); tegoż: „Powrót Odysa“ („Nowa Ref.“ 1908, nra 52 i 56); tegoż: „Noc Listopadowa“ („Kurjer Poznań.“ 1908, nr. 277); tegoż: W. a Dürer. Imperatywność W-go („Kurjer Poznań.“ 1908, nr. 45); tegoż: W.

a sztuka polska („Kurjer Poznań.“ 1908, nra 25 i 45 — Echa krak.); Stanisław Mleczko: W. o Hamlecie („Witeź“, 1908, str. 136—142); Wacław Moraczewski: W 25-tą rocznicę śmierci St. W-go („Lwow. Wiad. Muz. i Lit.“ 1932, nr. 69); Kazimierz Morawski: S. W. („Przegląd Polski“ 1907, nr. 12, str. 527); Ludwik Hieronim Morstin: Legion W-go (1911); Hanna Mortkowiczówna: Podanie o Wandzie. Dzieje wątku literackiego (1927, str. 86—92 i 128—129); Walerja Marrené-Morzkowska: S. W. („Echo muz., art. i teatr.“ 1901, nra 8—10; „Wieczory Rodzinne“ 1903, nr. 27); Maurice Muret: Protésilas et Laodamie („Journal des Débats“ 23. III. 1913; tamże polemika współtłumacza utworu, Lucien Maury, 1. IV. 1913); Michał Mutermilch: S. W. („Społeczeństwo“ 1907, nra 9 i 10, str. 130 i 141); Tadeusz Nalepiński: S. W. („Slovansky Prehled“, 1908, V—VI, str. 195—204 i 246—252, po czesku, toż po rosyj. w „Wiestniku Jewropy“ i odb. 1909); tegoż: Hamlet na scenie („Nowa Gaz.“ dod. „Lit. i Szt.“ 1910, nra 9—11); tegoż: Anglik o W-im (Huntly Carley — „Nowa Gaz.“ dod. „Lit. i Szt.“ 1913, nr. 15—16); Wojciech Natanson: Romantyzm W-go („Czas“ 1932, nr. 273); Witold Noskowski (Włodzimierz Łada): Smutna rocznica. Witraże franciszkańskie („Kurjer Warsz.“ 1908, nr. 331); tegoż: „Noc Listopadowa“ („Kurjer Warsz.“ 1908, nr. 334); Adolf Nowaczyński: „Wesele“ („Słowo Pol.“ 1901, nr. 135); tegoż: Greckie tragoedye St. W-go („Co czasy niosą“, 1909, str. 1—56; przedtem w „Sfinksie“ 1908); Jan Nowakowski: Dokoła pracowni W-go. „Sędziowie“ rozegrali się we wsi huculskiej Jabłonicy? („Kurjer Poznań.“ 1929, nr. 596); Marjan Olszewski: W. — twórca („Świat“, 1907, nr. 50); Józef Opieński: W-go kult książki („Pion“ 1933, nr. 13); Artur Oppman (Or-Ot): W. (wiersz — „Wiad. Liter.“ 1928, nr. 231); Ryszard Ordyński: Szlakami Cyda („Nowa Ref.“ 1907, nr. 495); Wincenty Jan Ostrowski: Wyobraźnia ejdetyczna S. W-go (1934); Stefan Papée: „Bolesław Śmiały“ („Przegląd Poranny“, Poznań 1922, nr. 292); Zenon Parvi: Oryginalna premjera („Wesele“ — „Kurjer Łódzki“, 19. III. 1901); Edward Paszkowski: S. W. („Dziennik Kijow.“ 1907, nr. 265); Ks. J. Pawelski: „Wesele“ („Przegląd Powsz.“ 1901, IV — 1902, II); Tadeusz Peiper: Nowe ustosunkowania do W-go (w związku z łódzką inscenizacją „Wesela“ — „Głos Poranny“, Łódź 1933, nr. 43); Stanisław Pieńkowski: „Bolesław Śmiały“ („Gaz. Warsz.“ 1922, nra 21 i 27); tegoż: „Wesele“ („Gaz. Warsz.“ 1922, nra 337—338); tegoż: Malarstwo W-go („Myśl Narod.“ 1932, nr. 52); Jan Pietrzycki: Powstanie listopadowe w dramatach St. W-go. Uwagi historyczne i literackie (1909); Stanisław Pigoń: Na ziemi naszej („Kurjer Lwowski“ 1910, Dod. nr. 13); tegoż: Wewnętrzna konstrukcja „Legjonu“ („Z epoki Mickiewicza“, 1922, str. 442—490; przedtem w „Sfinksie“ 1912); tegoż: O „Weselu“ St. W-go (tamże str. 491—503; przedtem w „Kurjerze Poznań.“ 1919); tegoż: Rozmowa o „Weselu“ („Dzienn. Wileń.“ 1926, nra 25 i 29); tegoż: Mickiewicz w „Legjonie“ („Gaz. Liter.“ 1932, nr. 3); tegoż: Czy wciąż jeszcze należy grać „Dziady“ w inscenizacji W-go? („Dzien. Wileń.“ 1929, nra 230 i 231); Tadeusz Pini: Przedmowa do wyboru myśli z dzieł W-go p. t. „Śpiewałem wielkość ojczystego kraju...“ (1909, str. 5—15); Wiktor Piotrowicz: „Wesele“ i „Wyzwolenie“ w Reducie („W nawiasie literackim“, 1930, str. 195—204); tegoż: O „Lelewelu“ („Źródła Mocy“, 1931, nr. 7); Adam Brzeg Piskozub: Krasiński a Wyspiański. I. Ze studjów nad „Legjonem“ (1912); tegoż: Do źródeł twórczości St. W-go. Studjum o „Legjonie“ (1913); tegoż: W. a Heine („Przegląd Wielkop.“ 1913, nra 12 n.); tegoż: Dramat grecki W-go („Słowo

Pol." 1913, nr. 581); tegoż: W. na scenie lwowskiej („Meleager" i „Protesilas i Laodamja" 15. XII. 1913 — „Krytyka", 1914, I, str. 57—59); Feliks Płażek: Przy lekturze W-go („Czas" 1932 nr. 273); Ad. Płomieńczyk: Dwa studja o „Weselu" (Gostomski i Kotowicz — „Krytyka", 1913, t. XL, str. 314—317); Leon Płoszewski: Kto wie? (O utwory W-go — „Gaz. Lit. 1932, nr. 9); tegoż: W. na scenie krakowskiej („Ruch Liter." 1927, nr. 9); Bolesław Pochmarski: O „Polskę żywą." Motyw rezurekcyjny w poezji St. W-go („Kurjer Lwow." 1917, nra 557, 572, 595); tegoż: O czwarty akt „Wesela" („Gaz. Liter." 1926, nr. 4); tegoż: Czar Róży w „Weselu" („W-mu Teatr Krak. 1932", str. 84—86); Leon Pomirowski: Dramat artysty w „Wyzwoleniu" („W-mu Teatr Krak. 1932", str. 45—48); tegoż: S. W. („Walka o nowy realizm", 1933, str. 55—60); Stefan Popowski: W. jako plastyk („Gazeta Codz." Warsz. 1907, nr. 137); Wiktor Pordes: Żydzi u W-go (Rachel z „Wesela" — „Wschód", Lwów 1908, nr. 3); Praetor: „Wesele" jako dramat narodowy („Przegląd Narod." 1912, nr. 12); Bronisław Preidl: Wpływ Jacka Malczewskiego na „Wesele" W-go („Il. Kur. Codz." 1930, nr. 111, Dod.); Władysław Prokesch: „Warszawianka" („Nowa Ref." 29. XI. 1898, recenzja teatralna, i inne tamże, nadto m. in.: „Bolesław Śmiały" — „Kurjer Warsz." 1903, nr. 129; „Achilleis" — „Kurjer Warsz." 1904, nr. 1); Bolesław Prus: Poezja i poeci („Tyg. Ill." 1909, str. 455—457); Stanisław Przybyszewski: O dramacie i scenie (1905, str. 35); Władysław Rabski: „Bolesław Śmiały", „Sędziowie", „Wesele" („Kurjer Warsz." 1907, nr. 347; 7. IX. 1909; 1915, nr. 67 i 1922, nr. 338; nadto: S. W. — tamże 29. XI. 1907); Józef Rachwał: Chochoł „Wesela" („Sfinks", grudzień 1911, t. XVI, str. 329—338); tegoż: „Legjon" St. W-go („Krytyka" 1913, t. XL, str. 119 n., 183, 231, 289); tegoż: Symbolizm w „Danielu" W-go („Przegląd Warsz." 1923, t. III, nr. 24, str. 353—361); tegoż: Asnyk a W. („Przegląd Warsz." 1924, t. IV, nr. 39, str. 325—339); tegoż: Akropolis St. W-go. Źródła i ideologja (1926); tegoż: „Warszawianka" (Tarnów 1928, Biblj. kryt. arcydzieł lit. pol., nr. 43); Ks. Radosławski: Judyta (Słowackiego) i Rachela („Prawda" 1902, nr. 4); Konrad Rakowski: „Warszawianka" („Życie, 1898, nr. 46); tegoż: „Bolesław Śmiały" („Czas" 1903, nra 105—109; nadto tamże recenzje: „Protesilas i Laodamia" — 1903, nr. 96; „Bolesław Śmiały" — 1905, nr. 265; „Wesele" — 1905, nr. 195; „Bolesław Śmiały" — 1906, nra 141 i 202; „Wyzwolenie" — 1906, nr. 127; „Bolesław Śmiały" — 1907, nr. 283; „Cyd" — 1907, nr. 248: uroczyste przedstawienie ku uczczeniu pamięci W-go — 1907, nr. 281; „Lelewel" — 1907, nr. 283; Cykl Wyspiańskiego — 1907, nr. 287; „Zgon Barbary Radziwiłłówny" i „Meleager" — 1908, nr. 63; „Noc Listopadowa" — 1908, nra 274, 276, 1909, nr. 195; „Sędziowie" — 1909, nr. 273); J. Rembieliński: O „Zygmuncie Auguście" („Myśl Narod." 1932, nr. 3); Wiliam Ritter: O W-im jako malarzu („Mercure de France" z kwietnia 1908; ob. „Lit. i Szt." 1908, nr. 13); Ignacy Rosner: „Wyzwolenie" W-go (1903, odb. z „Czasu", nra 66—68); Karol Hubert Rostworowski: Metamorfoza W-go („Listy z teatru", Kraków, paźdz. 1924, str. 27—29); tegoż: Jeszcze o „Weselu" („Il. Kur. Codz." 1933, nr. 12); Ludomir Różycki: St. W. a muzyka („Dziennik Pol." 1909); Michał Rusinek: Młodzi W-mu („W-mu Teatr Krak. 1932", str. 87—88); Lucjan Rydel: Ze sztuki („Tyg. Ill." 1896, nra 37—40, o współpracy W-go z Matejką przy malowaniu kościoła Marjackiego); tegoż: „Warszawianka" („Czas" 1901, nr. 120, „Słowo Pol." 1901, nr. 306); tegoż: Spuścizna po W-im („Czas" 1907, nr. 383);

Juljusz Saloni: Język dzieł W-go („Gaz. Liter." 1932, nr. 3); tegoż: Jak korzystać z wydań szkolnych „Warszawianki" i „Nocy Listopadowej" („Polonista", II, 1932, str. 232—240); Herbert Sand: Współczesna polska twórczość dramatyczna (1911, str. 9—20); Jakób Sandel: „Meleager" St. W-go i jego stosunek do starożytnej tragedji („Teka", 1908, str. 104—110); tegoż: „Sędziowie" („Dzien. Polski", 1909, nra 48 i 50); Leon Schildenfeld Schiller: „Nowy teatr polski" (po ang. w „The Mask" 1909; ob. „Nowa Ref." 1909, nr. 346, „Kurjer Lwow." nr. 358, „Słowo Pol." nr. 380); tegoż: W. w literaturach zachodnio-europejskich („Krytyka", grudzień 1912, t. XXXV, str. 305 n.); Stanisław Schneider: „Achilleis" („Muzeum", XXI, 1905, str. 68—76); tegoż: Motyw „rusalny" w poezji polskiej (Balladyna, Beniowski, Dziady, Wesele — „Pam. Liter." 1917, XV, str. 89—99); Artur Schroeder: Styl książki W-go („Czas", 1932, nr. 273); S. Seidler: Do genezy „Warszawianki" („Ruch Liter." 1933, nr. 9); Adam Grzymała Siedlecki: Przybyszewski i W. („Kurjer Warsz." 1927, nr. 337); Franciszek Siedlecki: Reforma teatru a dramaty W-go („Tyg. Ill." 1912, nr. 49); Wacław Sieroszewski: Głos pożegnalny o W-im („Sfinks" 1908, I, str. 23—24); Tadeusz Sinko: Genealogja Stańczyka (Machnicki z „Króla Zamczyska" Goszczyńskiego — „Tyg. Ill." 1922, nr. 27); Ludwik Skoczylas: O St. W-im. Życie i dzieła (1909); tegoż: W. jako poeta państwowości polskiej (1918); tegoż: S. W. (1932); tegoż: W. jako dramaturg („Wysp. Teatr Krak. 1932", str. 78—80); tegoż: W. u Towiańczyków („Gaz. Liter." 1932, nr. 3); Władysław Skoczylas: Sztuka plastyczna St. W-go („Gazeta Polska" 1932, nr. 329); M. Skrudlik: Portrety własne St. W-go („Krytyka" 1911, grudzień); tegoż: Witraże St. W-go („Krytyka" 1912, grudzień); Daniel Śliwicki: Twórczość literacka St. W-go (Lublin 1907); Florjan Sobieniowski: S. W. („Przegląd Wielkop." 1912, nra 49 n., 1913, nra 1 n.); tegoż: Shaw i W. („Czas" 1927, nr. 221); Michał Sokolnicki: O St. W-im („Krytyka" 1909, IV, str. 223—229); Włodzimierz Spasowicz: „Kazimierz Wielki" i „Wesele" („Kraj" 1901, nra 51—52, oraz w „Pismach" t. VIII, 1903); tegoż: „Wyzwolenie". Zagadka w postaci dramatu — „Bolesław Śmiały" („Kraj" 1903, nra 11—12 i 37—39, oraz w „Pismach", t. IX, 1908, str. 91—147); Stefan Srebrny: Na drodze ku teatrowi W-go (O inscenizacji „Wesela" w Reducie — „Kurjer Wileń." 1926 i „Comoedia", 1926, nr. 6); tegoż: Z ducha muzyki. Myśli o St. W-im („Front Teatralny", Wilno, listopad 1932, str. 9—16); tegoż: W. a teatr („Kurjer Wileń.", 1932, nr. 273); Konstanty Srokowski: „Wyzwolenie" („Słowo Pol." 3. III. 1903); Leopold Staff: Tren na śmierć St. W-go („Nowa Ref." 1907, nr. 562); tegoż: O St. W-im („Tyg. Ill." 1932, nr. 50, wygłoszone jako odczyt na uroczystej akademji Związku Literatów w Krakowie); T. M. Staniszewski: O W-im i „Weselu" słów kilkoro (1913, odb. z „Echa lit.-art."); Janina Stankiewiczowa: W sprawie spuścizny literackiej po ś. p. St. W-im („Nowa Ref." 1909, nr. 218; „Słowo Pol." 1909, nr. 228); Zofja Skorobohata-Stankiewiczówna: W. jako malarz („Bluszcz" 1907, str. 547); F. Starczewski: S. W. w muzyce („Muzyka" 1932 grudz.); Rudolf Starzewski: „Wesele" W-go (1901, odb. z „Czasu" nra 65 i 66); Zygmunt Stefański: Legion W-go (1911, odb. z „Czasu"); Adam Cehak Stodor: Makryna Mieczysławska w utworach Słowackiego i W-go (Stanisławów 1909); tegoż: Postać Wawdy w dramacie polskim XIX i XX w. (Stanisławów 1910); Celina Stoińska: W. w obronie rodziny („Tęcza", 1929, nr. 32); Karol Stromenger: W. a muzyka („Gaz. Pol." 1932, nr. 329); tegoż: Skrzypce Chochoła („Tyg. Ill." 1932, nr. 50);

Adolf Strzelecki: „Bolesław Śmiały“ („Słowo“ 1903, nr. 106); Bogdan Suchodolski: W. i Brzozowski. Problem tradycjonalizmu („Ruch Liter.“ 1932, nr. 9); Eugenjusz Świerczewski: „Wesele“ („Nasz Kraj“, Wilno 1919, nra 160, 161, 184); tegoż: S. W. („Nasz Kraj“, 1919, nr. 183); tegoż: „Bolesław Śmiały“ („Polska Zbrojna“, 1922, nr. 17); tegoż: „Rewizja“ dramaturgji W-go („Tydzień Polski“, 1922, nr. 9); B. Szarlitt: Sukcesy wiedeńskie W-go („Il. Kurjer Codz.“ 1932, nr. 330, Dod.); Jan Szarota: Wyzwolenie St. W-go w stosunku do jego dzieł poprzednich (1903); tegoż: „Cyd“ („Krytyka“, 1907, str. 433); Ludwik Szczepański: S. W. (jako malarz — „Życie“ 1897, nr. 13); tegoż: „Wyzwolenie“ („Ilustracja Pol.“ 1903, str. 121, 138, 158, 171, 198); Adam Szczerbowski: „Ozimina“ i „Wesele“ („Myśl Narod.“ 1926, nr. 17); Stanisław Szczutowski: Nad głębiami „Wesela“. Tragedja rzeczywistości polskiej (1932, odb. z „Przeglądu Powsz.“); Stanisław Szpotański: O niektórych scenach Legionu („Mies. lit. i art.“ 1911, t. II, str. 560 n.); tegoż: Polski Hamlet i Polski Achilles („Tęcza“ 1929, nr. 1); tegoż: Mehoffer o W-im („Kurjer Warsz.“ 1932, nr. 359); Maciej Szukiewicz: Muzeum Teatralne im. St. W-go. Projekt (1917, odb. z „Il. Kur. Codz.“); Arnold Szyfman: Teatr W-go („Świat“ 1906, nr. 48); tegoż: „Sędziowie“ („Świat“ 1907, nr. 46); Marjan Szyjkowski: Dzieje nowożytnej tragedji polskiej. Typ szekspirowski (1923, str. 323—330); tegoż: Współcz. lit. pol. (1923, str. 544—580); tegoż: Lit. Współcz. dla użytku szkół średnich (1930, str. 318—342); Stanisław Tarnowski: Czyściec Słowackiego (1902, wyd. anonimowe, II wyd. 1903, u Manza w Wiedniu); tegoż: Hist. lit. pol. (tom VI, cz. 2, 1907, str. 511—550, przedtem w „Przeglądzie Polskim“ 1907; rec. Wład. Jabłonowski — „Myśl Polska“, 1907 i „Rozprawy i wraż. lit.“ 1908. II wyd. 1913, str. 273—302; Józef Tretiak — „Przegląd“, Lwów 1908, nr. 203); tegoż: Poezja dramatyczna XIX w. („Encyklopedja Pol.“ Akad. Umiej., t. XXII, 1918, str. 67); Tymon Terlecki: Wizjoner państwa polskiego („Gaz. Lwow.“ 1932, nr. 278); Leon Treich: Almanach des Lettres Françaises et Etrangères (Paris 1924, II, str. 44: S. W., un grand visionnaire polonais); Józef Trepka: Polichromia Kościoła Franciszkańskiego w Krakowie („Gaz. Lwow.“ 1906, nra 282 i 283); Mieczysław Treter: O scenografji St. W-go („Il. Kurjer Codz.“ 1932, nr. 330, Dod.); Stanisław Turowski: „Wesele“ („Dziennik Poznań.“ 1902, nra 35, 36, 38 i 39); Marja Turzyma: „Wyzwolenie“ („Nowe Słowo“, 1903, str. 136); tejże: W. w teatrze krakowskim („Kurjer Codz.“, Warsz. 1905, nr. 102); Jaunutis Vienudis: O W-im po litewsku (w „Viln. Žižn.“, ob. „Goniec Por. i Wiecz.“ 1907, nr. 569); František Vondraczek: Vzpominky na St. W-ho („Narodni Listy“, 1908, nr. 9); Eleonora z Ładziców-Walickich Bolesławowa K. B.: Jak rozumieć „Wesele“ St. W-go (Wilno 1908); Michał Waligóra: Wyzwolenie Wyzwolenia (1929); Mieczysław Wallis: W. jako plastyk („Wiad. Liter.“ 1930, nr 340); Stefanja Warszawska: Przyczynek do genezy misterjum w „Nocy Listopadowej“ W-go („Pam. Liter.“ 1925, XXI, str. 238 n.); Leon Wasilewski (K. Grądzielski): Dzieje lit. pol. (1911, str. 377—382); Zygmunt Wasilewski: Nowy Konrad. Rozbiór „Wyzwolenia“ St. W-go (1903, następnie w „Śladami Mickiewicza“, 1905, i p. t. „Konrad W-go — ostatnia fala romantyzmu“ — w „Mickiewicz i Słowacki“, 1922, str. 248—309); tegoż: „Bolesław Śmiały“ (1906 — w „Współcześni“, 1923, str. 259—271); tegoż: O poczuciu estetycznem żywej tradycji (o „Bolesławie Śmiałym“ — w książce zbiorowej: „Pamięci Gadomskiego“, 1907, str. 206—213); tegoż: „Sędziowie“ („Słowo

Pol." 1908, nr. 530); tegoż: S. W. Wyobraźnia płynącego czasu („Poeci i Teatr", 1929, str. 17—35, przedtem częściowo w „Kurjerze Poznań." 1927, nr. 550, i w „Myśli Narod." 1927, nr. 25); tegoż: St. W. i dusza narodu („Kurjer Poznań." 1932, nr. 544); Stanisław Wasylewski: Łuk Odysseusza. Hauptmann a W. („Gazeta Por. i Wiecz." 1914, nr. 1692; por. „Krytyka", 1914, nr. 3, str. 211 n.); tegoż: Siódmy i ósmy tom W-go („Wiad. Liter." 1933, nr. 494); Marjan Wawrzeniecki: Głos pożegnalny o W-im („Sfinks" 1908, I, str. 26); A. Weiter: o W-im (w żargonowej „Morgenstern", Wilno 1908, nr. 2, por. M. Kanfer w „W-mu Teatr Krak. 1932", str. 82); Władysława Weychert-Szymanowska: Kilka słów o historycznym podkładzie w Legjonie W-go (1911); Józef Weyssenhoff: Rozmowy literackie: Z Anatolem o genjuszu. O laurach Wyspiańskiego („Tyg. Ill." 1909, nra 29—31; polemiki: p. wyżej pod Matuszewski i Łam; nadto: Jan Kleczyński — „Krytyka", 1909, IV, str. 141—149; Adam Zagórski: Lenistwo myśli — „Kurjer Lwow." 1909, nra 362,364 i 366; por. K. W. Zawodziński: Na marginesie jubileuszu W-go — „Droga" 1933, nr. 9); Ignacy Wieniewski: Dwa oblicza Achillesa („Wiad. Liter." 1925, nr. 98); Stanisław Windakiewicz: Dzieje Wawelu (1925, str. 13—15, 20, 212, 216, 219—223); Józef Wiśniowski: W. na scenie krakowskiej („W-mu Teatr Krak. 1932", str. 88—94, podaje daty premjer, statystykę przedstawień i obsadę); Józef Wittlin: W. i skutki („Wiad. Lit." 1928, nr. 231); Wilhelm Włodek: Konrad z „Wyzwolenia" St. W-go (Buczacz 1904, spraw. gimnaz.); Juljan Wołoszynowski: Nad jakąś rzeką, w jakimś kraju... („Kurjer Poranny", 1932, nr. 330); Edward Woroniecki: St. W. w świetle pism pośmiertnych („Krytyka", 1911 styczeń); tegoż: „Wesele" w Paryżu („Pani" 1923, nr. 11—12, str. 53); Karol Wróblewski: Legenda (1908, II wyd. tytuł. 1920); tegoż: Achilleis (1909); Stanisława Wysocka: Uwagi o inscenizacji „Legjonu" („Listy z teatru", Kraków, paźdz. 1924, str. 44—48); Alfred Wysocki: „Sędziowie" („Gaz. Lwow." 1908, nra 261 i 262); Adam Zagórski: „Bolesław Śmiały" („Kurjer Lwow." 1906, nr. 329); tegoż: „Sędziowie" („Kurjer Lwow." 1909, nr. 416); tegoż: W. a naród. Odczyt w Teatrze Polskim, 28. XI. 1917 („Walka o teatr", 1931, str. 67—85); Gabrjela Zapolska: „Wesele" („Słowo Pol." 1901, nr. 240, oraz w „I Sfinks przemówi..." 1923, str. 219—231); tejże: „Wyzwolenie" („Il. Polska" 1903, str. 194, i liczne przedruki); Jan Zarycz: Probierz teatralny Legionu („Rydwan" 1912, styczeń, str. 31—34); Roman Zawiliński: Modernizm w języku (o błędnych archaizmach W-go — „Poradnik Język." 1905, nr. 5); Władysław Zawistowski: S. W. poetą naszego pokolenia („W-mu Teatr Krak. 1932", str. 7—11; nadto: „Tyg. Ill." 1932, nr. 50); J. Zborowski: Archaizowanie i archaizmy językowe („Język Polski", I, 1913); Stanisław Zetowski: Studja do pieśni powstańczej (do „Warszawianki" — „Przegląd Humanist." 1931); Barbara Halina Zielińska: Legenda I i II St. W-go (1928; rec. Przemysław Mączewski — „Kurjer Poznań." 1929 nr. 83); Tadeusz Żeleński (Boy): Recenzje z teatrów krakowskich 1919—1922 i warszawskich 1923—1932 („Flirt z Melpomeną", 1920, str. 76—80 i 182—187; II, 1921, str. 81—85; III, 1922 str. 172—179; IV, 1924, str. 39—71 i 276—280; V, 1925, str. 112—116; VI, 1926, str. 199—212; VII, 1927, str. 238—245; VIII, 1929, str. 137—141 i 265—270; X, 1932, str. 30—34, 135—142 i 145—148; „Ludzie i Bydlątka", 1933, str. 146—168 i 266—269); Włodzimierz Żuławski: Witraże W-go („Maski" 1918, str. 242 n.); Henryk Życzyński: „Sędziowie" Analiza dramatu, z punktu widzenia kompozycji i techniki

(„Teorja dramatu“ 1922, str. 202—209); tegoż: Dysonanse w W-go „Nocy Listopadowej“ — Piekło w „Nocy List.“ W-go („Słowo Pol.“ 1922, nra 276 i 283); tegoż: W. i Ibsen („Pam. Liter.“ 1923, XX, str. 242—245); tegoż: Do genezy „Daniela“ W-go („Pam. Liter.“ 1924/25, XXI, str. 237—238); tegoż: Wernyhora W-go („Ruch Liter.“ 1927, nr. 9, str. 269 n.); tegoż: A. Mickiewicz w „Legjonie“ W-go („Pam. Liter.“ 1928, XXV, str. 463 n.); tegoż: Architektonika „Wyzwolenia“ W-go („Ruch Liter.“ 1929, nr. 2); Kazimierz Czachowski: „Powieść o Udałym Walgierzu“ Stefana Żeromskiego (porównanie z „Achilleis“ — „Ziemia Kielecka“, 1916, nr. 49); tegoż: W. a książka polska (Fragment z odczytu o W-im, wygłoszonego 10. XI. 1927 w Tow. Miłośników Książki w Krakowie — „Czas“ 1927, nr. 278); tegoż: Misterjum Zmartwychwstania („Akropolis“ — „Tyg. Ill.“ 1927, nr. 5); tegoż: „Akropolis“ w Krakowie („Wiad. Liter.“ 1926, nr. 154); tegoż: Na marginesie nowych książek o W-im („Tyg. Ill.“ 1928, nr. 2); tegoż: Apostrofa o W-im („Czas“, 1928, nr. 126); tegoż: „Dzieł“ W-go tom V („Przegląd Współcz.“ 1929, t. XXIX, nr. 84, str. 171—175); tegoż: „Zygmunt August“ („Gaz. Pol.“ 1930, nr. 354); tegoż: „Dzieł“ W-go tom VI („Czas“, 1931, nr. 276); tegoż: Uwagi o teatrze W-go („W-mu Teatr Krak. 1932“, str. 71—73); tegoż: W. — poeta życia rodzinnego („Czas“, 1932, nr. 273); tegoż: Wieszczy ton w poezji W-go („Gaz. Pol.“ 1932, nr. 329); tegoż: W. w życiu codziennem (Rozmowy z Janem Lachsem i Adamem Chmielem — „Gaz. Pol.“ 1932, nr. 329); tegoż: W. i o W-im. Z nowych wydawnictw („Gaz. Pol.“ 1932, nr. 343); tegoż: W. Przegląd nowych wydawnictw („Czas“, 1933, nr. 71; nadto od 1927 różne recenzje z wydawnictw — w „Gazecie Liter.“, „Ruchu Liter.“, „Czasie“, „Wiadom. Lit.“). — Wł. Rogowski: Przyczynek do bibljografji prac o W-im („Dzwon Polski“, Warszawa 13. XII. 1914, str. 13—17); Edward Dubanowicz i Stanisław Kossowski: Bibljografja literacka czasopism polskich za rok 1901 (1902, str. 48, 74 i 82); Stanisław Kossowski: toż za rok 1902 (1903, str. 53 i 125—126); Tadeusz Bałaban i Jerzy Koller: toż za rok 1903 („Pam. Liter.“ 1904, III, str. 759—760); Stanisław Wasylewski: Bibljografja historji literatury i krytyki literackiej polskiej za rok 1904 (1906, str. 56—57); Stefan Vrtel-Wierczyński: toż za rok 1905 (1907, str. 78—79 i 113); Stanisław Łempicki: toż za rok 1906 (1909, str. 49, 87—88 i 122); Krzysztof A. Krzysztofowicz i Edwin Rosenfeld: toż za rok 1907 (1911, str. 64—68, 80, 89 i 99); Radomir Vrtel: toż za rok 1908 i 1909 (1933, str. 114—121 i 138); Stefan Wierczyński: Bibljografja literatury polskiej za rok 1919 (1926, str. 123—124); tegoż: toż za rok 1922 (1925, str. 113—115 i 129); Piotr Grzegorczyk: Bibljografja literatury polskiej 1928—1931 (w „Ruchu Liter.“, passim); Gabrjel Korbut: Literatura Polska (1921, tom III, str. 693—702 i 813—814; Wyd. II, 1931, tom IV, str. 260—270 i 350; Dopełniacz I, 1933, str. 37—38). — Zestawiona tu bibljografja o W-im jest znacznie obszerniejsza, niż wszystkie poprzednie, ale jeszcze nie wyczerpująca. Pominięto tu sporo pozycyj nawet znanych autorowi, ale błahych lub zupełnie bezwartościowych (kilka z tych ostatnich dla przykładu wymieniono w tekście), jakoteż — poza nielicznemi wyjątkami — opracowania szkolne. Są to materjały informacyjne, w znacznej części sprawdzone u źródła, ale do naukowego opracowania zupełnej bibljografji W-go wymagające jeszcze powtórnego skontrolowania. Autor tej książki będzie zobowiązany za wszelkie nadsyłane mu sprostowania lub uzupełnienia. Informacje o premjerach teatralnych są również jeszcze niezupełne, bo oparte

wyłącznie na materjałach już drukowanych, z których też nie wszystkie mogły być piszącemu dostępne. Dla wygody podręcznej wyodrębniono pewne działy oraz ważniejsze prace krytyczne, aczkolwiek i wśród pozostałej reszty, wymienionej w porządku alfabetycznym według autorów, mieszczą się pozycje o trwalszem znaczeniu. Potrzebne wskazówki znajdzie czytelnik w tamtych opracowaniach krytycznych, zresztą i nazwiska autorów wystarczą przeważnie jako orjentacja do dalszych poszukiwań. Bibljografja, jeśli nie jest rozumowana, może być tylko inwentaryzacją. — Największe zbiory rysunków, dzieł malarskich, rękopisów i listów W-go u Włodzimierza Żuławskiego w Krakowie (zmarł w roku 1934; dalsze losy tych zbiorów jeszcze nieznane).

Zieliński Tadeusz, * 14. IX. 1859 w Skrzypczyńcach (w Kijowszczyźnie), syn urzędnika kontroli państwa w Petersburgu, gdzie w latach 1869—1876 odbył nauki w niemieckiem gimnazjum św. Anny (ob.: „Jak zostałem filologiem?" — w „Filomacie", 1929, zesz. II i IV). Studja uniwersyteckie w Lipsku (gdzie w r. 1880 doktorat za rozprawę: „Die letzten Jahren des zweiten punischen Krieges"), Monachjum i Wiedniu. Podróże naukowe do Włoch i Grecji. Od roku 1882 w Petersburgu, najpierw jako nauczyciel w temże gimnazjum św. Anny, następnie od 1884 objął wykłady filologji klasycznej na uniwersytecie jako docent, od 1887 jako profesor (po habilitacji w Dorpacie na podstawie rozprawy: „Die Gliederung der altattischen Komödie"). O początkach zawodu akademickiego ob. przedmowę autobiograficzną do polskiego wyd. „Z życia idej" (1925). Do wojny pisał po niemiecku i rosyjsku. Z dzieł niemieckich ważniejsze: „Cicero im Wandel der Jahrhunderte" (1897, IV wyd. 1918), „Die Reden Ciceros" (1901), „Das Clausalgesetz in Cicero's Reden" (1904), „Der constructive Rhytmus in Cicero's Reden" (1913), „Die Behandlung der gleichzeitigen Ereignisse bei Homer" (1901), „Die Märchenkomödie in Athen" i in. Z dzieł rosyjskich: „Świat antyczny a my" (1901, tłum. na 17 języków), przekład i komentarz wszystkich dzieł Sofoklesa (1913—1915, 3 tomy), „Prawo reminiscencji realnej u Homera", „Pochodzenie komedji", cztery tomy szkiców naukowo-popularnych i t. p. Wydana (w 25-cioleciе działalności naukowej) w r. 1909 w Petersburgu bibljografja pism Z-go zawiera już paręset pozycyj, znacznie następnie pomnożonych. Od 1907 członek czynny Polskiej Akademji Umiejętności, od 1917 członek Rosyjskiej Akademji Nauk (na miejsce Sienkiewicza, o którym mowa akademicka, rozszerzona następnie w studjum: „Idea Polski w dziełach Sienkiewicza", wyd. pol. 1920), nadto członek akademij naukowych bawarskiej, brytyjskiej, paryskiej, rumuńskiej, bułgarskiej, czeskiej i i., dr. fil. honoris causa uniw. w Wilnie, Lwowie, Moskwie, Atenach, Oxfordzie, Bernie morawskiem, Groningen (Holandja) i i. Pierwsza praca polska: „Starożytność antyczna a wykształcenie klasyczne" (napis. 1907, wyd. 1909, przedruk. 1920, następnie w tomie „Z ojczystej niwy"). W latach 1915—1916 z wykładów na kursach w Petersburgu powstały: „Trzy studja: Poezja filarecka Mickiewicza. Uwagi nad Grażyną. Melos w poezji Mickiewicza" (wyd. 1922, następnie w tomie „Z ojczystej niwy", 1923, gdzie również włączono studjum o Sienkiewiczu z wyd. 1920). Po łacinie wydał studja o Eurypidesie: „Tragodumenon libri tres" (1925) i in., po francusku: „La Sibylle. Trois essais sur la réligion antique et le christianisme" (1924) i in., po włosku: odczyt o „Chłopach" Reymonta (druk. jako przedmowa do przekładu Aurory Beniamino. 1928) i in. Także prace po

angielsku i holendersku. W roku 1916 należał do deputacji, wysłanej do Wilsona z podziękowaniem za ogłoszenie postulatu całkowitej niepodległości Polski. Otrzymał komandorję orderu „Polonia Restituta". Od 1933 Akademik Literatury. — Po polsku wyszły nadto osobno: Z cyklu: „Współzawodnicy chrześcijaństwa": (I.) „Rzym i jego religja" (1920), (II.) „Piękna Helena" (1920, II wyd. 1921), (III.) „Hermes Trismegistos" (1920), (IV.) „Chrześcijaństwo starożytne a filozofja rzymska" (1921); „Religja Grecji starożytnej" (1921, wydana też w językach rosyjskim, estońskim, angielskim, francuskim i czeskim; stanowi część I „Religij świata antycznego"); „Świat antyczny a my" (1922); „Historja kultury antycznej" (1922—1924, 2 tomy); „Irezyona. Klechdy attyckie" (1922, 2 serje); „Grecja. Budownictwo — Plastyka — Krajobraz" (1923); „Literatura starożytnej Grecji. Zarys ogólny" (I. Epoka niepodległości. II. Epoka powszechna — 1923—1931); „Z życia idej. Serja I" (1925, wybór studjów i szkiców z lat 1899—1917: Idea usprawiedliwienia; Dionizos w religji i poezji; Ifigenja; Antygona; Sfinx; O sile nieczystej; Parlamentaryzm w republice rzymskiej; Ostrakologja; Piosnka robocza; Proza artystyczna i jej losy; Bóg i dobro); „Religje świata antycznego": II. „Religja hellenizmu" (1925, przedtem po rosyjsku); III. „Hellenizm a Judaizm" (1927, 2 tomy, dzieło oryginalnie przez autora napisane po polsku); IV. „Religja Rzeczypospolitej Rzymskiej" (Część I, 1933); „Sofokles i jego twórczość tragiczna" (1928); „Filhelleńskie poematy Byrona" (1928); „Kleopatra" (1929); „Włościaństwo w literaturze polskiej" (1929); „Świat antyczny. I. Starożytność bajeczna. II. Grecja niepodległa" (1930—1933, przedtem po rosyjsku). — Liczne studja i szkice w czasopismach polskich, m. in. w „Przeglądzie Filologicznym", „Przeglądzie Historycznym", „Przeglądzie Humanistycznym" (m. in. 1922: „Rytmika prozy pięknej i jej psychologiczne podstawy", 1924: „La légende de la toison d'or"), „Eosie", „Kwartalniku Klasycznym", „Filomacie", „Przeglądzie Powszechnym", „Przeglądzie Warszawskim" (m. in. 1924: „Franciszek Grillparzer", 1925: „Homer — Wergiljusz — Dante"), „Przeglądzie Współczesnym", „Wiedzy i Życiu", „Przeglądzie Filozoficznym" (m. in. 1925: „Powstanie grzechu w świadomości starożytnej Grecji"), „Pamiętniku Warszawskim" (m. in. 1929: „Z tragicznego okresu kultury greckiej", 1931: „Prawo do parodji", „Antyk Nietzschego", „Manja twórcza"), „Tygodniku Illustrowanym" (m. in. 1923: „Córa Nemezydy"), „Wiadomościach Literackich", „Bluszczu" (m. in. 1923: „Safona", 1922: „U praźródeł komedji (Plaut)"), „Astrei" (1924: „Poszukiwacze śladów" Sofoklesa i dramat satyrowy"), „Kurjerze Polskim", „Gazecie Polskiej" (zwłaszcza w l. 1933 i 1934 częste artykuły), „Iskrach", „Pionie" i t. p. — O Z-im: życiorys w „Kwartalniku Klasycznym" (1928, str. 330—333); Jan Parandowski: T. Z. („Odwiedziny i spotkania", 1934, str. 87—106; przedtem w „Pamiętniku Warsz." 1929); Witold Klinger: T Z. („Przegląd Współczesny", luty 1930, nr. 94, str. 161—172); Stefan Srebrny: T. Z. („Pologne Littéraire", 1927, nr. 14, po niem.); Stanisław Witkowski: „Złote gody naukowe prof. Z-go" („Dziennik Lwow." 1929, nr. 344); Wilam Horzyca: „Literatura Grecka" („Wiad. Liter." 1924, nr. 27); Gustaw Przychocki: „Jubileusz T. Z-go" („Kurjer Warsz." 1930, nr. 141); Ignacy Wieniewski: „Z życia idei" („Wiad. Liter." 1926, nr. 107); tegoż: „Religja hellenizmu" („Wiad. Liter." 1926, nr. 111); tegoż: „Sąd nad judaizmem" („Wiadom. Liter." 1927, nra 194 i 198, 1928, nr. 219); tegoż: „Besuch bei T. Z." („Pologne Litt." 1927, nr. 14); Paweł Hulka-Laskowski: „Na marginesie książki prof.

Tadeusza Z-go" („Wiadom. Liter." 1927, nra 196 i 202, polemizuje z Wieniewskim); Tadeusz Sinko: „Hellada i Roma w Polsce" (1933, str. 383—384); Kazimierz Czachowski: „Pięćdziesiąt tomów „Bibljoteki Laureatów Nobla" („Wiad. Liter." 1928, nr. 210, wskazuje kandydaturę Z-go do nagrody literackiej Nobla, co i później przy różnych okazjach kilkakrotnie przypomina); tegoż: „Apologja hellenizmu" („Czas", 1928, nr. 171); tegoż: „Sofokles" („Lwowskie Wiadom. Muz. i Liter." 1928, nr. 34); tegoż: „U źródeł dramatu" („Gazeta Pol." 1930, nr. 190); tegoż: „Schyłek starożytnej literatury greckiej" („Gazeta Pol." 1931 nr. 354); tegoż: „U źródła kultury europejskiej" („Świat", 1933, nr. 24); tegoż: T. Z. („Gazeta Pol." 1933, nr. 324).

Żeleński Tadeusz (pseud. Boy) * 21. XII. 1874 w Warszawie. Syn muzyka Władysława i Wandy z Grabowskich. W roku 1892 ukończył gimnazjum św. Anny w Krakowie, w r. 1900 wydział lekarski uniwersytetu Jagiellońskiego, poczem na dalsze studja medyczne wyjechał do Paryża. W latach 1904—1908 pracował jako asystent na klinice chorób dziecinnych przy uniwersytecie krakowskim. Wydał kilka rozpraw lekarskich, m. in.: „Trzy przypadki tężca leczone surowicą przeciwtężcową Bujwida" (1901), „O pojawieniu się ciałek szpiku kostnego (myelocytów) we krwi niemowlęcej" (1904, razem z Teodorem Cybulskim), „O pasteryzacji mleka dla niemowląt" (1905), „Kropla mleka" (1905), „Kilka słów o t. zw. objawie Kerniga" (1905), „Biura porady dla matek w Krakowie" (1906, odb. z „Czasu"), „Premje dla matek" (1907). Od roku 1906 należał do głównych twórców Zielonego Balonika, kabaretu artystyczno-literackiego w t. zw. Jamie Michalikowej (Cukierni Lwowskiej Michalika) przy ulicy Florjańskiej w Krakowie. W latach 1908—1914 pracował jako lekarz kolejowy. W roku 1909 wydał swój pierwszy przekład arcydzieł literatury francuskiej: „Fizjologję małżeństwa" Balzaka, zaczątek późniejszej Bibljoteki Boya. W l. 1919—1922 recenzent teatralny „Czasu". Od 1922 przeniósł się do Warszawy. W l. 1922—1923 kierownik literacki Teatru Polskiego. W latach 1923—1931 recenzent teatralny i współpracownik literacki „Kurjera Porannego", następnie recenzent z teatrów warszawskich „Il. Kurjera Codziennego", współpracownik „Wiadomości Literackich" (tu m. in. ostatnio studja o Fredrze). Ofiarowywanej mu w swoim czasie przez uniwersytet poznański katedry literatury francuskiej nie przyjął. Kilkakrotnie odznaczony Francuską Legją Honorową (1922 krzyż kawalerski, 1927 krzyż oficerski, 1934 komandorja). Otrzymał w roku 1928 nagrodę Polskiego Tow. Wydawców Książek, w roku 1933 nagrodę literacką miasta Warszawy. Od listopada 1933 Akademik Literatury. — Młodzieńcze próby poetyckie: sonety druk. w „Świecie" krakowskim w r. 1895 (staraniem Kazimierza Tetmajera, brata ciotecznego Ż-go). Osobno wydane cykle piosenek kabaretowych (od roku 1907) i innych utworów wierszem („Słońce jesienne", 1915; „Z mojego dzienniczka", 1916) włączone do tomu poezyj p. t. „Słówka" (najpełniejsze wydanie „jubileuszowe", 1931, z przedmową i komentarzem autora; pierwsze wyd. z roku 1913 i kilka wydań następnych). — Z przedmów do przekładów powstały „Studja i szkice z literatury francuskiej" (1920) i „Nowe studja z literatury francuskiej" (1922), w nowem rozszerzonem wydaniu p. t. „Mózg i Płeć" (Studja z literatury francuskiej, 3 tomy, 1926—1928); monografja: „Molier" (1924). — Zbiory recenzyj z teatru krakowskiego z lat 1919—1922 i z teatrów warszawskich od roku 1923 p. t. „Flirt z Melpomeną" (10 tomów, 1920—1932), następne tomy pod odrębnemi tytułami:

„Okno na życie“ (1933), „Ludzie i bydlątka“ (1933). — Zbiory szkiców literackich i feljetonów w sprawach społecznych: „Brewerje“ (1925, tu m. in. „Mój objazd pasterski“ i „Jak zostałem literatem“), „Pani Hańska“ (1925), „W Sorbonie i gdzieindziej“ (1927, wrażenia paryskie, z wstępem Antoniego Potockiego p. t. „Boy w Paryżu“; po francusku: „Mes Confessions“, 1928), „Plotki, plotki...“ (1928, tu m. in. „O święte prawo do przecinka“, „Historja pewnych mebli“ — według projektu Wyspiańskiego, „Mój proces“ — z „Czasem“), „Ludzie żywi“ (1929, o Przybyszewskim, Wyspiańskim, Żmichowskiej, Fredrze, Mickiewiczu, Wojtkiewiczu, Grottgerze i Wład. Żeleńskim), „Dziewice konsystorskie“ (1929, o rozwodach), „Piekło kobiet“ (1930, w sprawie macierzyństwa), „Pijane dziecko we mgle“ (1929), „Bronzownicy“ (1930, o Mickiewiczu), „Marzenie i pysk“ (1930, tu m. in. „Plotka o „Weselu“ Wyspiańskiego“ — przedtem we „Flircie z Melpomeną“, Zatarg bohaterów „Wesela“, „Wiatrologja“ — przedtem we „Flircie z Melpomeną“), „Słowa cienkie i grube“ (1931), „Zmysły... zmysły...“ (1931, tu m. in. „Mój romans z Francją“), „Jak skończyć z piekłem kobiet?“ (1931), „Znasz-li ten kraj?...“ (1931, Cyganerja Krakowska), „Nasi okupanci“ (1932), „Śmiech, uśmiech i zgroza“ (1933), „Wakacje z prydumką“ (1933, tu m. in. „Dokoła śmierci Mickiewicza“ oraz „Brzydka książka“ — odpowiedź Irzykowskiemu). — Opracował wydania Narcyzy Żmichowskiej: „Biała Róża“ (1929), „Czy to powieść?“ (1929), „Poganka“ (1930, w „Bibljotece Narodowej“), „Narcyssa i Wanda. Listy do Wandy Grabowskiej“ (1930), „Listy do brata Erazma“ (w „Pamiętniku Warsz.“ 1930); Jakóba Wojciechowskiego: „Raz kiedyś a obecnie“ (1933). — „Antologja literatury francuskiej“ (1922, we własnych przekładach) i komentowane wydania utworów Moliera i La Rochefoucauld — w „Bibljotece Narodowej“. — Przekłady arcydzieł literatury francuskiej, czyli Bibljoteka Boya: Montaigne (1917), Marivaux (1916), Rabelais (1915), Crébillon syn (1917), Dzieje Tristana i Izoldy, Constant, X. Prévost, Beaumarchais, Rousseau, Villon, Diderot, Balzac (od 1909), Molier (1912), Verlaine, Laclos (1912), Voltaire, Brantôme (1914), Chateaubriand, Mérimée, Montesquieu, Bernardin de Saint-Pierre, Gautier, Descartes (1918), Listy panny de Lespinasse, Lesage, Racine, Murger, Musset (1920), Stendhal (od 1921), Pascal (1921), La Rochefoucauld (1923), Marja de La Fayette (1928), Pieśń o Rolandzie (1932), Chamfort (1933) — dotąd 107 tomów. Od roku 1930 jednolite wydanie zbiorowe „Bibljoteki Boya“ — do końca 1933 wyszło 66 tomów. Poza tą serją przekłady „Damy kameljowej“ Al. Dumasa, syna (1930); „Komedji o człowieku, który zaślubił niemowę“, Anatola France'a (1912). — O Ż-im: Antoni Chołoniewski: Piosenki „Zielonego Balonika“ („Kraj“ 1908, nr. 46); Wilhelm Feldman: Piosenkarz Zielonego Balonika („Krytyka“, 1910, V); tegoż: „Współczesna lit. pol.“ (VIII wyd. 1930, str. 469—470; tamże uzupełnienie Stefana Kołaczkowskiego — str. 684—686); Adam Łada Cybulski: Psyche polska w kabarecie. Boy piosenkarz (1911); tegoż: Psyche polska w kabarecie. O szopce krakowskiej (1911); Roger Battaglia: Boy (1918); Stanisław Miłaszewski: Boy jako krytyk teatralny („Nowy Przegląd Literatury i Sztuki“, 1920, t. II, str. 99 n.); Wacław Borowy: Boy jako tłumacz („Przegląd Warsz.“ 1922, tom III, nr. 7, str. 25—62); tegoż: Oryginalność w przekładach Boya („Przegląd Warsz.“ 1922, tom III, nr. 9, str. 352—404); tegoż: O język Boya (polemika z prof. Kazimierzem Nitschem — „Przegląd Warsz.“ 1923, tom VII, nr. 19, str. 126—136, nr. 21, str. 436—439, tom VIII, nr. 22, str. 135—136); Edward Porębowicz: Książka o Molierze („Przegląd Warsz.“

1924, t. XIII, nr. 37, str. 78—80); Zdzisław Dębicki: „Portrety" (II, 1928, str. 201—213); Manfred Kridl: „Ludzie żywi" („Przegląd Współcz." 1930, nr. 93, str. 141—149); Jan Lechoń: 75 tomów przekładów Boya („Wiad. Liter." 1924, nr. 23); tegoż: Boy o Mickiewiczu („Pamiętnik Warsz." 1930, nr. 1, str. 244—248); Stanisław Pigoń: O bronzach, bronzownikach i bronzoburcy (1930); Irena Krzywicka: Trois faces de Boy-Żeleński („Pologne Litt." 1928, nr. 17); tejże: Nieznany pisarz („Wiad. Liter." 1930, nr. 324); J. E. Skiwski: Problemat Boya („Wiad. Liter." 1929, nr. 272); tegoż: Malarz atmosfery („Tyg. Ill." 1931, nr. 24); tegoż: Życie ułatwione („Wiad. Liter." 1931, nr. 47); tegoż: Dlaczego bronię Boya? („Tyg. Illustr." 1933, nr. 15, por. nadto tamże nra 12, 13 i 14 — polemika z Irzykowskim); tegoż: Boy-Żeleński („Gaz. Pol." 1933, nr. 308); Roman Bogdani: Prawda o bojach Boya z „Czasem" („Czas" 1928, nr. 68); Karol Irzykowski: Benjaminek. Rzecz o Boyu-Żeleńskim (1933; por. odpowiedź Boya w „Wakacjach z prydumką"); Czesław Lechicki: Boy-Żeleński we wklęsłem zwierciadle (1933); tegoż: Prawda o Boyu-Żeleńskim. Głosy krytyczne. Zebrał i wstępem poprzedził... (1933, tu głosy różnych przeciwników Boya); Tymon Terlecki: Boy publicysta („Słowo Pol." 1930, nr. 134); Karol Ludwik Koniński: Dwie misje Boya („Myśl Narod." 1931, nr. 5); tegoż: Żeleńskiego atakuje Irzykowski („Gaz. Liter." 1933, nr. 9); Stanisław Estreicher: Książka Boya o krakowskiej cyganerji („Czas" 1931, nr. 287 i odb.); Wincenty Rzymowski: Papier i kruszec w sławie literackiej („Tyg. Ill." 1931, nr. 45); Jan Parandowski: Instytut Boya („Kultura" 1931, nr. 1); Franck L. Schoell: L'enfant terrible de la Pologne (Paris 1932); Jerzy Eugenjusz Płomieński: Walka o Boya („Lwowskie Wiad. Muz. i Liter." 1929, nr. 43); Mieczysław Brahmer: Z krytyki teatralnej („Przegląd Współcz." 1924, tom XI, str. 146 n.); Stefan Krzywoszewski: „Flirt z Melpomeną" („Świat", 1925, nr. 48); Jan Lorentowicz: „Literatura polska od r. 1863" (1932, str. 325—326, 444 i 446); Adolf Nowaczyński: Balzac w Polsce i w Niemczech („Szkice literackie" 1918, str. 37—42, przedtem w „Świecie" 1909); Adam Galis: Wizyta u Boya-Żeleńskiego („Tyg. Ill." 1933, nr. 9); Zygmunt Czerny: o przekładach Boya („Rocznik Literacki za rok 1932", 1933, str. 186—195); Stanisław Piasecki: „Prosto z mostu" (1934, str. 114—118 i 195—202); Kazimierz Czachowski: Flirt — Plotki („Lwow. Wiad. Muz. i Lit." 1928, nr. 27); tegoż: Bibljoteka Boya („Lwow. Wiad. Muz. i Liter." 1928, nr. 32—33); tegoż: Okno na Europę („Wiad. Liter." 1928, nr. 258); tegoż: Ludzie żywi („Wiad. Liter." 1929, nr. 277); tegoż: Miłość i Flirt („Tygodnik Illustr." 1929, nr. 2); tegoż: Platon o Boyu („Lwow. Wiad. Muz. i Liter." 1929, nr. 41); tegoż: Literatura francuska w przekładach Boya-Żeleńskiego („Il. Kur. Codz." 1930, nr. 12, i osobny przedruk nakładem Bibljoteki Boya); tegoż: Jubileuszowe wydanie Bibljoteki Boya („Lwow. Wiad. Muz. i Liter." 1930, nr. 51); tegoż: Dwaj Tytani pracy twórczej („Lwow. Wiad. Muz. i Liter." 1930, nr. 59); tegoż: Boya-Żeleńskiego książka o Krakowie („Gazeta Liter." 1932, nr. 6); tegoż: Jubileusz i Misja. Boy-Żeleński jako krytyk i wydawca („Il. Kur. Codz." 1933, nr. 37); tegoż: Ostatni sezon teatrów warszawskich („Ludzie i bydlątka" — „Czas" 1933, nr. 266).

Żeromski Stefan (pseud. Maurycy Zych, Józef Katerla) *1. XI. 1864 w Strawczynie (Kieleckie) † 20. XI. 1925 w Warszawie. Syn Wincentego († 1883) i Józefy z Katerlów († 1879), z rodziny

szlacheckiej zrujnowanej w powstaniu styczniowem, skromnych dzierżawców folwarcznych, w dzieciństwie pisarza przenoszących się z miejsca na miejsce, aż około roku 1868 osiedli w Ciekotach pod Kielcami, wśród Gór Świętokrzyskich, w pobliżu Łysicy, u wylotu doliny Wilkowskiej. Miejscowość tę, jako Gawronki, Niemrawe, Głogi, Wygnanka, opisywał Żeromski kilkakrotnie („Syzyfowe prace“, gdzie też materjał autobiograficzny z lat dziecinnych i szkolnych, „Promień“, „Popioły“, „Puszcza Jodłowa“ i i.). Uczył się w gimnazjum w Kielcach (1876—1887), gdzie m. in. nauczycielem polskiego był A. G. Bem. Uczniem pilnym nie był, natomiast zawczasu oddawać się począł lekturze książek i samouctwu oraz pisać wiersze. W roku 1882 „Tygodnik Mód i Powieści“ wydrukował jego przekład „Pragnienia“ Lermontowa, „Przyjaciel Dzieci“ — wiersz „Pieśń rolnika“. Kolegował z Wacławem Machajskim, wspomnianym w „Wybiegu instynktu“ i podobno wzorem życiowym Andrzeja Radka z „Syzyfowych Prac“ (ob. przypis Wacława Borowego w wydaniu „Elegij“, str. 385—386). Nieodwzajemniona pierwsza miłość do bliskiej kuzynki Ludwiki Dunin-Borkowskiej, ucieczka z domu siostry Olesi (zaślubiła Rosjanina), nagła śmierć ojca (po wcześniejszej stracie ukochanej matki) zbiegają się w krótkich odstępach czasu. Zdany na własne siły zarabia korepetycjami, podupada na zdrowiu i grozi mu nędza, zaniedbuje się w nauce i przy maturze obciął się z matematyki. W r. 1887 przenosi się do Warszawy, gdzie — z braku matury nie mając wstępu na uniwersytet — zapisuje się na instytut weterynaryjny, nadal utrzymując się korepetycjami. Bierze udział w tajnych kółkach samokształceniowych, a do najbliższych przyjaciół należą Machajski i Roman Dmowski. W kwietniu 1888 aresztowany i kilka tygodni więziony w Cytadeli. Wycieńczony, do czego przyczyniają się i pozatem głodowe warunki życia, na dłuższym wypoczynku u krewnych w Kieleckiem. W roku 1889 męczące gonitwy za lekcjami i wędrówki po redakcjach warszawskich przerwane tyfusem głodowym i pobytem w szpitalu. W tymże roku drukuje pierwsze nowele: „Ach gdybym dożył kiedyś tej pociechy...“ i „Elegję“ w „Tygodniku Powszechnym“, „Z dziennika: Psie prawo“ — w „Głosie“. Z powodu stanu zdrowia zmuszony do wyjazdu na wieś, trudni się guwernerką w różnych stronach kraju, na Podlasiu, w Lubelskiem, m. in. w Nałęczowie. W pierwszych krokach literackich pomaga mu wydatnie poznana w tych latach w redakcji „Wędrowca“ Oktawja z Radziwiłłowiczów, wdowa po inżynierze Rodkiewiczu, wzór życiowy Madzi z „„Emancypantek“ Prusa i Joasi z „Ludzi Bezdomnych“. Znajomość ta przechodzi w głęboką miłość i doprowadza do małżeństwa w r. 1892. Przedtem, w styczniu 1892 pierwszy wyjazd zagranicę, przez Kraków i Wiedeń do Zurichu, potem paromiesięczny pobyt w Krakowie i wycieczka w Tatry. Obszerne wyjątki z listów do narzeczonej z okresu tej podróży podaje Stanisław Piołun-Noyszewski w źródłowej i do biografji pisarza w latach 1864—1900 podstawowej książce: „Stefan Żeromski. Dom, dzieciństwo i młodość“ (1928). Z pomocą swego kolegi Zygmunta Wasilewskiego a przy poparciu Karłowicza i Prusa otrzymuje posadę pomocnika bibljotekarza przy ówczesnem polskiem Muzeum Narodowem w Rapperswylu (w Szwajcarji), gdzie pracuje w latach 1892—1896 i w sprzyjających warunkach klimatycznych poprawia stan zdrowia, silnie zagrożony gruźlicą płuc. Stamtąd podróżuje po Szwajcarji, do Paryża i Drezna. Do czasów rapperswylskich materjał źródłowy w Zygmunta Wasilewskiego „Wspomnieniach o Janie Kasprowiczu i Ste-

fanie Żeromskim“ (1927, tamże charakterystyka Ż-go, druk. przedtem w „Myśli Narod.“ 1926—1927), oraz w artykule Władysława Kłyszewskiego (w „Tyg. Illustr.“ 1925, nr. 49). W związku z pracą w Rapperswylu pozostają też dwa późniejsze pisma publicystyczne Ż-go: „Sprawa Rapperswilska. Głosy Stefana Żeromskiego, Dra Feliksa Kopery i Władysława Kłyszewskiego z wstępem Stanisława Szpotańskiego“ (1911) oraz „O przyszłość Rapperswilu. Towarzystwo przyjaciół Rapperswilu. Udowodnienie zarzutów, poczynionych zarządowi muzealnemu“ (1911). W roku 1894 wydaje w krakowskiem wydawnictwie „groszowem“ pod pseud. Maurycego Zycha opowiadanie: „Do swego Boga“ (razem z Sewera-Maciejowskiego pod pseud. Gryfa: „Do swoich“), zamieszczone następnie w „Rozdzióbią nas kruki, wrony“. Za pierwszy tom „Opowiadań“ (1895) otrzymał od wydawcy 75 rubli, za „Rozdzióbią nas kruki, wrony“ — 75 koron. W sierpniu 1896 r. opuścił Rapperswyl, przeniósł się do Nałęczowa, następnie (po nieudanych zabiegach w Kielcach w sprawie wydawania dziennika, czego odbiciem literackiem — „Promień“) do Warszawy, gdzie otrzymał stanowisko bibljotekarza w bibljotece Ordynacji Zamoyskich pod zwierzchnictwem Tadeusza Korzona (posadę tę zajmował w l. 1897—1904). Wchodzi wtedy w środowisko Polskiej Partji Socjalistycznej i podziemnej pracy oświatowej. Nieco szczegółów o Ż-im (m. in. na str. 92—95 o przyjacielu jego z tych czasów Rosjaninie Tatarowie, występującym w działalności partyjnej pod nazwą „Księcia“ albo Giedroycia) oraz tło epoki w Józefa Grabca (Dąbrowskiego): „Czerwona Warszawa przed ćwierć wiekiem“ (1925). Mieszkanie Ż-go w oficynach pałacu Błękitnego przy ul. Żabiej było nieraz schronieniem dla działaczy socjalistycznych, z którego korzystali m. in. Józef Piłsudski i Stanisław Wojciechowski. Żeromski był jednak właściwie tylko „sympatykiem“ partyjnym. O związkach Ż-go z ruchem socjalistycznym pobieżnie informuje oraz podaje nieco szczegółów do materjału życiowego w „Ludziach bezdomnych“ Stanisław Posner: „S. Ż. Charakterystyka w świetle wspomnień“ (1926). W roku 1898 za wydanie „Utworów powieściowych“ (razem z „Promieniem“, druk. przedtem w „Głosie“) otrzymał 100 rubli. Za wydanie w książce „Syzyfowych prac“ (druk. przedtem w „Nowej Reformie“ za honorarjum od wiersza) nie otrzymał nic, wskutek trudności finansowych firmy wydawniczej. Wspomnienia z pobytu latem 1897 u siostry ciotecznej Marji z Saskich Albrechtowej w Dąbrowie Górniczej dały podnietę do „Ludzi Bezdomnych“ (pierwotny tytuł „Hutnik“, następnie zarzucony i plan powieści zmieniony, gdyż tymczasem ukazała się pod takim tytułem powieść Artura Gruszeckiego. Co do uwagi w książce Noyszewskiego na str. 350 por. wyjaśnienie córki tego pisarza, Anieli Gruszeckiej — w „Wiad. Liter.“ 1930, nr. 359). Otrzymane za tę powieść honorarjum 1000 rubli za nakład tysiąca egzemplarzy (normalny wówczas nakład a wyjątkowo wysokie honorarjum) i wkrótce potem również 1000 rubli za drugie wydanie rozchwytanej odrazu powieści było oznaką rozpoczynającej się sławy pisarza. W grudniu 1899 w w mieszkaniu Żeromskich żandarmerja rosyjska dokonała rewizji, podczas której zabrano rękopisy „Popiołów“ i w trzech czwartych opracowanej powieści z roku 1830/31 p. t. „Iskry“, która miała stanowić drugie po „Popiołach“ ogniwo zamierzonej trylogji historycznej. Rękopisu „Iskier“ — mimo starań — nie zwrócono, jedynie materjały do „Popiołów“ udało się żonie Żeromskiego z wielkim trudem wydobyć. Drugi raz rękopis „Popiołów“ dostał się podczas rewizji

w Nałęczowie w ręce żandarmerji lubelskiej, która kilkanaście wykończonych rozdziałów zakwestjonowała i zatrzymała). Wiosną 1902 roku po oddaniu do druku „Popiołów" (opracowanych poraz trzeci) w towarzystwie szwagra dra Rafała Radziwiłłowicza wyjazd do Włoch, na Riwjerę, Korsykę i do Paryża. (Listy Ż-go z tej podróży w „Myśli Narod." 1927, nr. 17. Z tej podróży, z podróży do Włoch w roku 1906—1907 i z pobytu na wybrzeżu bretańskiem we Francji latem 1911 dochowały się notatki Ż-go, wydane p. t. „Dziennik podróży", w opracowaniu Hanny Mortkowiczówny, 1933, w przypisach wskazano związki tych notatek z twórczością literacką pisarza). Z powodu złego stanu zdrowia po opuszczeniu wiosną roku 1904 posady w bibljotece Zamoyskich dłuższy pobyt w Zakopanem, dokąd i przedtem wyjeżdżał. W latach 1905—1908 przebywa często w Nałęczowie, gdzie buduje sobie chatę w stylu zakopiańskim według projektu przyjaciela architekty Jana Witkiewicza, oraz zajmuje się pracą oświatową. O działalności nałęczowskiej informują E. L. Migasiński („Wspomnienia o S. Ż-im", 1927) i Mieczysław Biernacki („S. Ż. i jego ideologja", 1926). W czasie rewolucji 1905 roku aresztowany i więziony na ratuszu w Warszawie przechodzi ostre zapalenie ślepej kiszki (por. Ż-go wspomnienia o Marjanie Abramowiczu — druk. w „Przeglądzie Warsz." 1925 i w „Elegjach"). Po wypuszczeniu „poradzono" mu wyjechać zagranicę, udał się więc do Zakopanego, gdzie spotkał się ponownie i zbliżył z Piłsudskim. Od roku 1908 dłuższy pobyt w Paryżu, skąd robi wycieczki do Włoch, Szwajcarji i Anglji. Pod koniec roku 1912 wrócił do kraju i po półtorarocznym pobycie w Krakowie zamieszkał w Zakopanem, gdzie spędził lata wojenne, zdala od polityki, gdyż był przeciwnikiem walki po stronie któregokolwiek z zaborców a nadto przewidywał klęskę niemiecko-austrjacką, zajmował się natomiast gorliwie pracą oświatową i urządzaniem wiejskich bibljotek ruchomych na Podhalu. W roku 1918 zamieszkał w Nałęczowie z chorym a ukochanym synem Adamem (* 8. IX. 1899), którego śmierć 31. VII. 1918 odczuł bardzo boleśnie (por. „O Adamie Żeromskim wspomnienie", pisane w Zakopanem w kwietniu i maju 1919 roku). W następnym roku rozszedł się z żoną, z którą jednak nadal utrzymywał stały i przyjazny kontakt intelektualny. Przeszedłszy na kalwinizm, ożenił się powtórnie z Anną Zawadzką, poznaną w Zakopanem na krótko przed wielką wojną. Mieszkał odtąd w Warszawie lub w Konstancinie pod Warszawą. Miesiące letnie wraz z żoną i córką Moniką spędzał na polskiem wybrzeżu. O stosunku Ż-go do polskiego morza informuje Stefan Papée w rzeczy o Bernardzie Chrzanowskim (wyd. osobno, 1928, i w „Kwiatach na ugorze", 1929). O staraniach o nagrodę Nobla dla Ż-go, podejmowanych (bezskutecznie bo opieszale) w latach 1920—1924, szczegóły na podstawie materjału źródłowego podaje Kazimierz Czachowski w „Wiadom. Liter." 1927, nr. 205. W roku 1925 otrzymał Ż. państwową nagrodę literacką za „Wiatr od Morza", tegoż roku wielką wstęgę orderu Polonia Restituta. Ż. brał bardzo żywy udział w organizowaniu ruchu literackiego w Polsce, był inicjatorem i orędownikiem projektu Akademji Literatury, założycielem Straży Piśmiennictwa Polskiego i polskiego oddziału międzynarodowej organizacji literackiej P. E. N. Club'ów, w roku 1920 pierwszym prezesem Związku Zawodowego Literatów Polskich w Warszawie. Zabierał też głos w różnych sprawach publicznych (zob. „Elegje"). Zmarł na anewryzm serca na zamku królewskim, gdzie zajmował przydzielone mu przez rząd mieszkanie. Pogrzeb (na koszt państwa)

był wspaniałą manifestacją narodową. Zwłoki wielkiego pisarza pochowano na cmentarzu kalwińskim w Warszawie, a w roku 1927 przeniesiono je staraniem rodziny z grobu tymczasowego do oddzielnego grobowca. W roku 1928 wzniesiono ku jego czci pierwszy, skromny pomnik w Nałęczowie. — Bibljografję pism Ż-go wydanych za jego życia zestawił Kazimierz Czachowski w „Gazecie Literackiej", 1926, nr. 20. O stosunku wydań późniejszych (liczne błędy i opuszczenia) do wydań oryginalnych pisał Wiktor Doda: „Jakiego Żeromskiego znamy?" (w „Przeglądzie Współcz." nr. 139 z listopada 1933 i osobna odb.). Wydania oryginalne: „Opowiadania" (1895: Zapomnienie. Doktór Piotr. Cokolwiek się zdarzy... Ananke. Zmierzch. Złe przeczucie. Po Sedanie. Pokusa. Siłaczka. Oko za oko. Niedziela. Z dziennika. — Od II-go wyd. z roku 1900 pisarz usunął ostatni z tych utworów, włączony dziś do „Elegij". — V wyd. 1923); „Rozdziobią nas kruki, wrony..." (Obrazki z ziemi mogił i krzyżów, 1896 pod pseud. Maurycego Zycha: Rozdziobią nas kruki, wrony... Mogiła. Źródło. W sidłach niedoli. Poganin. Do swego Boga. — IV wyd. 1923, przekład niem. 1903, rosyj. 1926); „Utwory powieściowe" (1898: Na pokładzie. O żołnierzu tułaczu. Tabu. Cienie. Kara. Legenda o bracie leśnym. Promień. — Od III-go wyd. z roku 1904 usunięto „Promień", wydawany odtąd oddzielnie. — V wyd. 1923; rec. Artura Górskiego w „Życiu" krak., 1898, str. 512); „Syzyfowe prace" (powieść współczesna, 1898, pod pseud. Maurycego Zycha; IV wyd. z roku 1910 p. t. „Andrzej Radek czyli Syzyfowe prace"; od V-go wyd. z roku 1919 pierwotny tytuł; VI a właściwie VIII wyd. 1924; przekład rosyj. 1923 i 1926; materjał źródłowy i krytyczny zebrał Stanisław Adamczewski w komentarzu do „Syzyfowych prac" w „Wielkiej Bibljotece" nr. 142, 1930; tamże przytoczone recenzje; nadto m. in. Jan Kasprowicz w „Kurjerze Lwow." z 7. XI. 1897 i w „Pismach", tom XX, 1930, str. 120—125); „Ludzie bezdomni" (powieść, 1900, 2 tomy; V a właściwie VII wyd. 1923; przekład czeski 1910, rosyj. 1926; materjał źródłowy i krytyczny zebrał Konrad Górski w komentarzu do „Ludzi bezdomnych" w „Wielkiej Bibljotece" nr. 143, 1930; tamże przytoczone recenzje; ze współczesnych ocen krytycznych najważniejsze: Antoni Potocki: O „czującem wiedzeniu" Ż-go — w „Bibljotece Warsz." 1900, tom I, oraz w „Szkicach i wrażeniach literackich", 1903, str. 235—262; Ignacy Matuszewski: Powieść społeczna i formuły estetyczne — w „Tygodniku Ill." 1900, nra 6 i 7, oraz w „Twórczość i Twórcy", 1904, i w „Studjach o Żeromskim i Wyspiańskim", 1921, str. 5—21; Karol Ludwik Komiński: Problemat „Ludzi bezdomnych" — „Nasze drogi" 1925, nr. 2); „Popioły" (powieść z końca XVIII i początku XIX wieku, 1904, 3 tomy; przedtem w „Tyg. Illustr." od roku 1902; V wyd. 1922; wydanie ilustrowane z barwnemi planszami Michała Borucińskiego oraz rysunkami i winietami Edwarda Bartłomiejczyka; przekłady niem. 1904, czeski 1909, estoń. 1911, szwedz. 1923, rosyj. 1926, ang. 1928, franc. 1930, włoski 1930, japoński 1931; polski materjał recenzyjny zestawił Stanisław Wasylewski: „Bibljografja hist. lit. i kryt. lit. pol. za rok 1904", 1906, str. 59; z współczesnych ocen krytycznych ważniejsze: Ign. Matuszewski: Ż. i „Popioły" — w „Tyg. Ill." 1904, nr. 20—22, oraz w „Studjach o Żer. i Wysp." 1921, str. 35—60; Piotr Chmielowski w „Słowie Pol." 1904, nra 18—20; Włodzimierz Spasowicz — w [illegible]u" 1904 nra 46—49 i w „Pismach", t. IX, 1908, str [illegible]; Tadeusz Galecki (Andrzej Strug) — w „Ogniwie" [illegible]3—104, 128—130, 152—154,

174—176; Wacław Tokarz: Epoka napoleońska w „Popiołach“ — w „Przeglądzie Wszechpolskim“, 1904, str. 98—109; Wiktor Hahn: Kazimierz i Jan Machniccy — w „Przeglądzie Powsz.“ 1927; Stanisław Lack: — w „Nowem Słowie“, 1904, str. 320 - 328; Marja Komornicka (Wlast) — w „Chimerze“ 1905, t. IX, str. 323—329; Henryk Galle: Epoka napoleońska w „Popiołach“ — w „Bibl. Warsz.“ 1904 i osobno w „Książkach dla wszystkich“, 1905; Jan Baudouin de Courtenay: Krzewiciele zdziczenia, 1905; Feliks Araszkiewicz: Oddźwięk idei staszicowskich w „Popiołach“ Ż-go — w „Głosie Lubel.“ 1926, nr. 17; Adam Czartkowski: Źródła historyczne „Popiołów“ — w „Kurj. Warsz.“ z 26. X. 1931, por. nadto Leon Kruczkowski w „Wiad. Liter.“ 1932, nr. 422, oraz w książce Noyszewskiego str. 343; Małachowski-Łempicki: Wolnomularstwo u Reymonta i Ż-go — w „Ruchu Liter.“ 1928, nr. 7; Leon Piwiński: O „Popiołach“ po angielsku — w „Wiadom. Liter.“ 1929, nra 278 i 295; Marja Hoblerówna: Technika i artyzm „Popiołów“ Ż-go, Brody 1929); „Aryman mści się. — Godzina“ (1904, III wyd. 1923; przekład czeski razem z innemi nowelami, 1907; przekład rosyj. razem z innemi utworami, 1914; „Aryman mści się“ druk. przedtem w „Ateneum“ z marca 1901 i w „Krytyce“ 1901, V i VI, „Godzina“ — w „Krytyce“ 1902, IV i V); „Promień“ (powieść, III wyd. a I wyd. oddzielne, 1904, IV wyd. oddzielne a wogóle VI wyd. 1923; przekłady rosyj. 1914 i 1926, czeski 1921); „Echa leśne“ (1905, z chromotypją Jacka Malczewskiego; II wyd. 1920; przekłady rosyj. wraz z innemi utworami. II wyd. 1909, niem. 1917, bułgarski wraz z innemi utworami. 1923); „Powieść o Udałym Walgierzu“ (1906; III wyd. 1923; wydanie ilustrowane przez Zygmunta Kamińskiego — 1925; przekłady rosyj. 1914, franc. 1923; z ocen kryt. ważniejsze: Ign. Matuszewski: Poemat prozą Ż-go — w „Tyg. Ill.“ 1906 i w „Studjach o Żer. i Wysp.“ 1921, str. 22—31; Wiktor Gomulicki — w „Kraju“ 1906, nr. 22; Jan Lorentowicz — w „Nowej Gaz.“ 1906, nra 311 i 316; Stanisław Turowski — w „Czasie“ 1906, nra 233—235; Kazimierz Czachowski — w „Ziemi Kieleckiej“, 1916, nr. 49); „Dzieje grzechu“ (powieść, 1908, 2 tomy; VI wyd. 1924; przekłady niem. 1910, rosyj. 1914, 1915, 1917 i 1926, chorwacki 1916, czeski 1919, duński 1920, łotewski 1927; polski materjał recenzyjny zestawił Radomir Vrtel: „Bibljografja hist. lit. i kryt. lit. pol. za rok 1908 i 1909“, 1933, str. 126 -127; z ocen krytycznych ważniejsze: Ign. Matuszewski: Ż. i „Dzieje grzechu“ — w „Sfinksie“ 1908, t. I i II, oraz w „Studjach o Żer. i Wysp.“ 1921, str. 61—125; Stanisław Brzozowski — w „Społeczeństwie“, 1908, nra 15 i 16; Michał Sobeski: Ż-go „Dzieje grzechu“, 1908; Józef Weyssenhoff — w „Bibl. Warsz.“ 1908, t. III, str. 174—183; tegoż: Gamratka w literaturze polskiej — w „Tyg. Ill.“ 1909, t. II, str. 832—833; Zdzisław Dębicki: Ewa Pobratyńska przed sądem — o urządzonej w Petersburgu teoretycznej rozprawie sądowej nad Ewą i o wyroku uniewinniającym — w „Tyg. Ill.“ 1909, t. I, str. 401 (por. nadto o sądzie petersburskim i warszawskim — „Czas“ 1909, nr. 105; „Kurjer Lwowski“ 1909, nra 216 i 270; „Przegląd Poranny“ 1909, nr. 126); Wacław Makowski: Na temat „Dziejów grzechu“ — w „Wiciu“ 1908, str. 193—197 i 245—249, oraz we „Wrażeniach i Studjach“, 1913, str. 43—58; Antoni Potocki: Wielki Inkwizytor — w „Tyg. Illustr.“ 1908, str. 186 i 206; Tadeusz Rittner — w „Świecie“ 1908, nr. 13; Żelisław Grotowski: „Problemat społeczny w powieści polskiej“ — w „Bibl. Warsz.“ 1908, t. II, str. 535—565; Tadeusz Rakowiecki: „Szkice krytyczne o twórczości Ż-go“, 1910; M. Grzywo-Dąbrow-

ska: Psychologja prostytutki, 1928); „D u m a o h e t m a n i e" (1908; V wyd. 1923; materjał recenzyjny zestawił Radomir Vrtel: „Bibljografja hist. lit. i kryt. lit. pol. za rok 1908 i 1909", 1933, str. 125—126; z ocen krytycznych ważniejsze: Tadeusz Dąbrowski (Bezimienny) — w „Krytyce" 1909, t. IV, str. 322; Walery Gostomski — w „Przeglądzie Powszech." 1909, t. 109, str. 96—102; Ignacy Grabowski — w „Kurj. Warsz." 1908, nr. 247; Jan Lorentowicz: W tragicznej godzinie — w „Tyg. Ill." 1908, t. II, str. 774—775 i 796—797; Tadeusz Miciński: Myśl polska u współczesnych poetów — w „Prawdzie" 1909, nra 20 i 21; Tadeusz Rakowiecki: Duma o hetmanie St. Ż-go, 1909; Wincenty Rzymowski — w „Myśli Niepodl." 1909, nr. 91, str. 305—309); „S ł o w o o b a n d o s i e" (1908, III wyd. 1920; dat. w grudniu, 1907; zawiera m. in.: „Młodości!" — druk. przedtem w „Sfinksie" 1908, t. I, str. 201; z ocen kryt.: Stanisław Adamczewski: Trzy ody do młodości — Mickiewicza, Asnyka i Ż-go — w „Sfinksie", 1913, t. I, str. 161—174); „R ó ż a" (dramat niesceniczny, 1909, pod pseud. Józefa Katerli; IV wyd. 1923; wystaw. na scenie Teatru im. Bogusławskiego w Warszawie w r. 1926; w Teatrze Miejskim w Krakowie 1928; z ocen krytycznych: Stanisław Brzozowski: Skarga to straszna. Rzecz o „Róży" Józefa Katerli, 1910; Wacław Nałkowski: Votum separatum — w „Wolnem Słowie", 1910, nr. 72—73; Romuald Minkiewicz: Dramat duszy polskiej — w „Krytyce" 1909, t. IV, str. 108—116; Boy-Żeleński — we „Flircie z Melpomeną", VII. 1927, str. 31—38; Zygmunt Wasilewski — w „Myśli Narod." 1926, nr. 11, i w „Poeci i teatr", 1929, str. 229—236); „S u ł k o w s k i" (tragedja, 1910; IV wyd. 1923; dat. Paryż 1910; wystaw. w Teatrze Polskim w Warszawie 8. XI. 1917, w Teatrze Rozmaitości w Warszawie 1924; w Teatrze Miejskim we Lwowie 1919; w Teatrze Miejskim w Krakowie 1932; z ocen krytycznych: Antoni Potocki — w „Tyg. Ill." 1910, nra 32 n.; Jan Lorentowicz: Tragedja „szaleństwa polskiego" — w „Now. Gaz." 1910, Dod. „Lit. i Szt." nra 27—29; Józef Wittlin: Bohaterstwo na scenie — w „Skamandrze", 1922, t. III, str. 520, oraz w „Wojna, Pokój i Dusza Poety", 1925; Adam Zagórski — w „Walce o teatr", 1901, str. 207—215; Boy-Żeleński: „Flirt z Melpomeną", IV. 1924, str. 265—268); „U r o d a ż y c i a" (powieść, 1912, 2 t., III wyd. 1925; przekłady czeski 1912, niem. 1915, chorw. 1915, włoski 1920 i 1928, szwedzki 1922, fiński 1924, rosyj. 1925; z ocen krytycznych: Savitri — w „Sfinksie" 1912 sierpień—wrzesień; M. J. Wielopolska w „Krytyce" 1912 listopad; Antoni Chołoniewski: Aeroplan Piotra Rozłuckiego — w „Słowie", 1912, nr. 170; Adam Grzymała-Siedlecki — w „Museionie" 1912 sierpień, str. 73—83; po szwedzku m. in. Fredrik Böök — w „Sv. Dagli" z 6. XI. 1922; Ad. Stender-Petersen — w „Göteborgs H. och S. Tidning" z 21. XI. 1922; Olle Holmberg — w „Nya Dagligt Allehanda" z 2. XII. 1922; Olof Rabenius — w „Stockholms Dagbladet" z 3. XII. 1922); „W i e r n a R z e k a" (Klechda domowa, 1912; IV wyd. 1925; przekłady czeski 1912, chorw. 1914, niem. 1915, włoski 1916 i 1926, szwedzki 1921, rosyj. 1926, łotewski 1931; por. Stanisław Piołun-Noyszewski: Dwór w Niezdołach. Wątek rzeczywistości w „Wiernej Rzece" St. Ż-go — „Tyg. Ill." 1926, nra 14 i 15, oraz w książce o Ż-im, 1928, str. 355—374; z ocen krytycznych: Adam Grzymała-Siedlecki — w „Museionie" 1913 styczeń—luty, str. 132—144; Juljusz Kleiner: Ż. jako poeta powstania styczniowego — w „Ruchu kulturalnym" 1913 i w „Sztychach", 1925, str. 69—85; Zygmunt Gerstmann: Wierna Rzeka St. Ż-go, Stanisławów 1913; Jan Zywar: Historjozofja roku

1863 — w „Kurjerze Lwow." z 22 i 26—28. III. 1913; Wincenty Rzymowski — w „Sztuce" 1913, t. III, str. 220 n.; Stefan Gacki — w „Echu lit.-art." 1913, nr. 6—7; po szwedzku m. in. Anders Oesterling — w „Svenska Dagbladet" z 27. XI. 1921; Kjell Strömberg — w „Stockholms Tidninges" z 11. XII. 1921; Ad. Stender-Petersen — w „Göteborgs H. o. S. Tidning" z 3. II. 1922; Olle Holmberg — w „N. D. Allehanda" z 15. XII. 1921; Felix Bryk — w „Figaro" z 17. XII. 1921; Ek Iln — w „SocialDemokraten" z 14. III. 1922; — są to wszystko obszerne recenzje); „Sen o szpadzie" (1915); „Sen o szpadzie i Sen o chlebie" (II wyd. rozszerzone, 1916, III wyd. 1923: Sen o szpadzie. Nagi bruk. Nokturn. Z odczytem. Zemsta jest moją. Nullo. Literatura a życie polskie. Sen o chlebie; — utwory pisane w latach 1905—1915; z powodu „Literatury a życie polskie" — Karol Irzykowski: Rzeczy niepotrzebne — w „Nowej Ref." 1916, nr. 643; Ignacy Matuszewski — w „Studjach o Żer. i Wysp." 1921, str. 140—146; Gladius: O, jutro literatury — w „Wieku Nowym" 1916 nra 4531—4536; Tadeusz Pini: O przyszłe drogi literatury polskiej, 1916; Stanisław Lam: O ideologję przyszłej literatury polskiej, 1917); „Walka z szatanem" (Powieść. I. Nawracanie Judasza. 1916; — dat. w Zakopanem, 1913; II. Zamieć. 1916; — dat. w Wyżnich Hagach, lipiec 1914; III. Charitas. 1919; — dat. 1914/1918; II wyd. 1921; przekłady rosyj. 1926, czeski 1927; z ocen krytycznych: Ign. Matuszewski — w „Myśli Polskiej" 1916, t. V, i w „Studjach o Żer. i Wysp." 1921, str. 126—139; Juljusz Kleiner — w „Sfinksie" 1917, nr. 99, str. 101—108; tegoż: Ż-go Walka z szatanem — w „Księdze pamiątk. gimn. im. Długosza", Lwów 1928; Adam Grzymała-Siedlecki — w „Tyg. Ill." 1919, str. 704—705, 736—737 i 798—799; Wilhelm Feldman — w „Nowej Ref." 1919, nra 303 i 304; Jerzy Bandrowski — w „Słowie Pol." 1919, nra 254, 256, 258 i 260; Jan Lechoń — w „Skamandrze", 1921, t. II, str. 52—53; T. Mikulski: Juljan Paduch — w „Ruchu Liter." 1932, nr. 6; Hanna Mortkowiczówna: Dramatyczne dzieje rękopisu — w „Wiad. Liter." 1932, nr. 26; ks. dr. Czesław Sokołowski: Problemat nawrócenia w najnowszej powieści Żeromskiego, 1917; por. Stefan Vrtel-Wierczyński: „Bibljografja literatury polskiej za rok 1919", 1926, str. 127); „Wszystko i nic" („Popiołów" — sprawa druga. Fragment, 1919; II wyd. 1923; pierwodruk w „Nowej Ref." 1914, zakończony słowami, że rzecz przerwana z powodu wstąpienia autora do Legjonów, następnie w „Myśli Pol." 1916, nr. 1; przekład włoski wraz z innemi utworami, 1928; z ocen krytycznych: Wilhelm Feldman — w „Nowej Ref." 1919, nra 303 i 304; Adam Grzymała-Siedlecki — w „Tyg. Ill." 1919, nr. 30); „Wisła" (1918: Nowy ląd. Wisła; II wyd. 1920; wydanie ilustrowane przez Zygmunta Kamińskiego, 1925; przekład franc. 1924; pierwodruk „Nowego lądu" i „Wisły" — w „Myśli Polskiej" 1917 i 1918; z ocen krytycznych: Wacław Borowy — w „Przeglądzie Warsz." 1922, t. II, str. 31, oraz w „Wisła w poezji polskiej", 1922, ostatnio w tomie studjów „Kamienne rękawiczki", 1932, str. 330—336); „Początek świata pracy" (1918, następnie w „Biczach z piasku"); „Projekt Akademji Literatury Polskiej" (1918; por. nadto „Elegje"); „Organizacja inteligencji zawodowej" (1919, następnie w „Biczach z piasku"); „O Adamie Żeromskim wspomnienie" (1919, „jako rękopis w 55 egzemplarzach podane do druku, dla grona osób, które łaską miłości, przyjaźni i opieki darzyły zmarłego"; dostępne powszechnie dopiero z wyd. pośm., 1926; przedtem informował Ign. Chrzanowski: Treny Ż-go — w „Kurje-

rze Poznań.“ 1926, nra 52 i 54; por. nadto: Wiktor Piotrowicz: „W nawiasie literackim“, 1930, str. 166—169); „I n t e r a r m a“ (1920: Francja. Iława — Kwidzyn — Malborg. Towarzystwo przyjaciół Pomorza. Na probostwie w Wyszkowie. Sambor i Mestwin); „P o n a d ś n i e g b i e l s z y m s i ę s t a n ę“ (1921, właściwie 1920, dramat w 3 aktach; wystaw. w Warszawie 1919 — por. spis recenzyj w Stefana Vrtela-Wierczyńskiego „Bibl. lit. pol. za rok 1919“, 1926, str. 127; w Teatrze Miejskim w Krakowie 1920; przekład franc. 1923; z ocen krytycznych: Władysław Rabski: „Teatr po wojnie“, 1925, str. 37—41; Boy-Żeleński: „Flirt z Melpomeną“, I. 1920, str. 227—236; Wacław Grubiński: „W moim konfesjonale“, 1925, str. 179—181); „B i a ł a r ę k a w i c z k a“ (sztuka w 3 aktach z prologiem i epilogiem. 1921; wystaw. w Teatrze Polskim w Warszawie 8. III. 1921; z ocen krytycznych: Władysław Rabski: „Teatr po wojnie“, 1925, str. 77—83; Wacław Grubiński: „W moim konfesjonale“, 1925, str. 182—184); „W i a t r o d M o r z a“ (1922; II wyd. tegoż roku; przekład hiszpań. 1931; materjał recenzyjny zestawił Stefan Vrtel-Wierczyński: „Bibljografia literatury polskiej za rok 1922“, 1925, str. 119; z ważniejszych ocen krytycznych: Emil Breiter — w „Skamandrze“, 1922, zesz. XIX, str. 252—258; Karol Lilienfeld-Krzewski — w „Drodze“, 1922, nra 9—11; Jan Lorentowicz — w „Tygodniu Polskim“, 1922, nra 24—26; Jan Nepomucen Miller — w „Ponowie“, 1922, nr. 5, str. 144—145; Adolf Nowaczyński — w „Myśli Narod.“ 1922, nr. 15; Stefan Papée — w „Dzienn. Poznań.“ 1922, nr. 88; Jan Parandowski — w „Kurjerze Poznań.“ 1922, nr. 165; Leon Piwiński — w „Przeglądzie Warsz.“ 1922, nr. 10, t. IV, str. 102—106; Mieczysław Rettinger — w „Południu“, 1922, nr. 3, str. 47—50; Wincenty Rzymowski — w „Świecie“ 1922, nr. 24; Adam Grzymała-Siedlecki — w „Rzeczpospolitej“ 1922, nra 96 por., 99 wiecz., 103 por. i 106 por.; Teodor Tyc — w „Strażnicy Zachodniej“ 1922, nr. 3, str. 88—93; Stanisław Tync — w „Pomorzu“ dod. liter. „Gazety Gdańskiej“, 1922, nr. 19; po szwedzku Ad. Stender-Petersen — w „Göteborgs H. och S. Tidning“ z 28. VII. 1922, duży feljeton); „S n o b i z m i p o s t ę p“ (1923; ocena krytyczna Wacława Borowego — w „Przeglądzie Warsz.“ 1923, nr. 19, t. VII, str. 102—106: Stan. Dzikowski — w „Gazecie Lwow.“ z 16. II. 1923 i nast. oraz z 14. III. 1923, tamże Wacław Moraczewski — 27 i 28. II. 1923 — polemika z Dzikowskim); „P o m y l k i“ (1923: Pomyłki. Złe spojrzenie. Pavoncello; przekład rosyj. 1926; z ocen kryt.: Władysław Zawistowski — w „Pani“, 1923, nr. 7—8; Leon Piwiński — w „Przeglądzie Warsz.“ 1923, nr. 27; Z. Wójtowicz: Gwara ludowa i staropolszczyzna w „Pomyłkach“ a „Snobizm i postęp“ Ż-go — w „Twórczość Młodej Polski“, 1924, nr. 4); „T u r o ń“ (1923, dramat w trzech aktach, wystaw. w Warszawie 1923; dat. w Konstancinie 28. I. 1923: z ocen krytycznych: Władysław Rabski: „Teatr po wojnie“, 1925, str. 205—209; Wiktor Piotrowicz: „W nawiasie literackim“, 1930, str. 157—160; Karol Irzykowski — w „Skamandrze“ 1923, t. IV, str. 114; Rajmund Bergel: Piast czy Szela? — w „Głosie Narodu“ 1924, nra 28, 31 i 32; Karol W. Zawodziński — w „Słowie“ wileń. 1923 i 1926); „M i ę d z y m o r z e“ (1924, właściwie 1923, z portretem autora; z ocen krytycznych: Adam Grzymała-Siedlecki — w „Rzeczpospolitej“ 1924, nr. 8; Czesław Jankowski — w „Słowie“ wileń. 1924, nr. 1; Władysław Kozicki — w „Słowie Pol.“ 1924, nr. 10; Jan Lorentowicz — w „Pani“ 1923, nr. 11—12); „S p r a w a K a s y M i a n o w s k i e g o“ (1924, przedruk w „Elegjach“); „U c i e k ł a m i p r z e p i ó r e c z k a...“ (1924,

komedja w 3 aktach, dat. 7. I. 1924; II wyd. 1925; przekład rosyj. 1925; wystaw. w Teatrze Narodowym w Warszawie oraz w Wilnie i Krakowie — 1925; materjał recenzyjny omówił Leon Płoszewski w „Przeglądzie Warsz." 1925, nr. 46, t. XVI, str. 76—80; z ocen krytycznych: Wacław Borowy: O „Przepióreczce" Ż-go, 1925; Jerzy Eugenjusz Płomieński: Problem pracy w „Przepióreczce" Ż-go, 1926; Boy-Żeleński: „Flirt z Melpomeną", V. 1925, str. 270—278; Jan Lorentowicz — w „Listach z teatru", Kraków, nr. 5, luty—marzec 1925; Aleksander Patkowski: „Uciekła mi Przepióreczka..." Ż-go i regjonalizm — w „Kurjerze Pol." 1925, nra 79 i 85); „P r z e d w i o ś n i e" (powieść, 1925, właściwie 1924; dat. w Konstancinie 21. IX. 1924; sześć przekładów rosyj. z r. 1925, przekłady słowacki 1925, czeski 1926, chorw. 1928, litewski 1930, łotewski; materjał recenzyjny omówił Leon Płoszewski w „Przeglądzie Warsz." 1925, nr. 46, t. XVI, str. 67—76; z ocen krytycznych: Tadeusz Sinko: Intencje i tendencje „Przedwiośnia" — w „Przeglądzie Współcz." 1925, nr. 45, str. 116—135; Leon Piwiński — w „Przeglądzie Warsz." 1925, nr. 41, str. 221—224; Karol Irzykowski: Burzliwa rzeka rzeczy — w „Wiad. Liter." 1925, nr. 53; Jan Nepomucen Miller: „Przedwiośnie" z perspektywy „Przedświtu" — w „Wiad. Liter." 1925, nr. 90; Władysław Broniewski: Sześć przekładów rosyjskich „Przedwiośnia" — w „Wiad. Liter." 1925, nr. 91; Zofja Starowieyska-Morstinowa: Najnowszy system krytyki literackiej i Jeszcze o „Przedwiośniu" — w „Wiad. Liter." 1925, nr. 65. i 1926, nr. 109; Eugenjusz Zdrojewski: Głębia i przeciętność. „Przedwiośnie" Ż-go i „Noc i Świt" Weyssenhoffa — w „Wiad. Liter." 1925, nr. 80; M. J. Wielopolska: Hotentotyzm literacki i Samożerstwo polskie — w „Wiad. Liter." 1925, nra 83 i 84; Marja Dąbrowska — w „Bluszczu" 1925, nr. 3; Stefan Papée: Dwa pokolenia w „Przedwiośniu" i Żołądek i literatura — w poznań. „Przeglądzie Poran." 1925. nr. 35 i 129; Stanisław Wasylewski: My i wy — w „Słowie Pol." 1925, nr. 18; Juljusz German — w „Słowie Pol." 1925, nra 32, 34 i 35; Stanisław Cywiński — w „Dzienn. Wileń." 1925, nra 9 i 11; K. H. Rostworowski o Ż-im — por. „Wiad. Lit." 1925, nr. 78; Juljusz Kleiner: Pożegnanie mesjanizmu — w „Słowie Pol." 1925, nr. 101; Juljan Bronowicz: St. Ż-go tragedja pomyłek. 1926; Stanisław Kasztelowicz: Wallenrodyzm „Przedwiośnia" St. Ż-go, 1926; Manfred Kridl: Ż. w świetle marksizmu — w „Przeglądzie Współcz." 1926, t. XVIII, str. 273; Wacław Naake-Nakęski: Saltomortale wielkiego pisarza, Poznań 1925; Marjan Brona: Miłość „zagmatwanych chłopczyków". Cezary Baryka — Atanazy Bazakbal, Łódź 1932; A. Grzymała-Siedlecki: Pochody na Belweder w „Przedwiośniu" — w „Kurjerze Poznań." 1926, nr. 191; Józef Birkenmajer: Finał „Przedwiośnia" — w „Kurjerze Poznań." 1926, nr. 208, por. też nr. 185; o „szklanych domach" — Karol Klein w „Ruchu Liter." 1926, nr. 5, Wacław Borowy tamże 1929, nr. 3, L. Rath tamże 1930, nr. 10, Piotr Grzegorczyk tamże 1931, nr. 1); „B i c z e z p i a s k u" (Szkice publicystyczne, 1925: Początek świata pracy. Organizacja inteligencji zawodowej. Drożyzna i Zamoyszczyzna. Nowa Warszawa); „P u s z c z a J o d ł o w a" (1926, właściwie 1925, ukazała się bezpośrednio po śmierci pisarza, który przeglądał jeszcze korektę drukarską; z ocen. Eugenjusz Land — w „Ziemi" 1925, nr. 9; Wiktor Piotrowicz: „W nawiasie literackim", 1930, str. 161—165). — Zbiorowe wydanie „Pism" nakładem Tow. Wydawniczego J. Mortkowicza w Warszawie. od r. 1924, wydanie popularne w prenumeracie od r. 1928 (o powodzeniu tego wydania ciekawe informacje w „Świecie

Książki" 1928, nr. 1—3, str. 52—53). Od roku 1908 wychodziły równolegle dwa wydania zbiorowe dzieł Ż-go w przekładzie rosyjskim. — Utwory i artykuły rozproszone zebrał i krytycznie opracował Wacław Borowy w tomie p. t. „Elegje i inne pisma literackie i społeczne", 1928. Wydanie to nie objęło dramatu „Grzech" (o nim informuje St. Knauff w „Kurjerze Warsz." 1928, nr. 1), którego „Akt pierwszy" drukował autor w książce zbiorowej ku uczczeniu Al. Świętochowskiego p. t. „Prawda" (1899, o druku tym informowali Stefan Papée w „Wiad. Liter." 1926, nr. 35—36, i Kazimierz Czachowski w „Kurjerze Lwow." z 20. X. 1926), oraz powiastki „Murzynek" (wydanej w wypisach szkolnych Juljusza Balickiego i Stanisława Maykowskiego: „Miej serce. Trzeci rok nauki języka polskiego w szkołach średnich ogólnokształcących", 1930, p. t.: „O pewnym wielkim panu i jego małym murzynku"). — Istnieją nadto osobne wydania popularne niektórych utworów nowelistycznych, „W sidłach niedoli", 1922 — wybór nowel, „Dla młodzieży. Wybór z pism", 1922, 2 części, „Wczoraj i dziś", 1925, 2 serje — wybór nowel. — Luźno drukowane po czasopismach listy Ż-go zestawił Gabrjel Korbut: „Literatura pol." II wyd. 1931, tom IV, str. 289—295, i „Dopełniacz. I", 1933, str. 39, gdzie również najobszerniej wskazówki do literatury o Ż-kim. — Krytyczne omówienie literatury o Ż-im dał Jan Hulewicz: S. Ż. Stan i postulaty badań — w „Przeglądzie Współcz." 1933, nr. 135—136, str. 225—234, i nr. 139, str. 213—226; Irena Drozdowicz-Jurgielewiczowa: Twórczość St. Ż-go. Stan badań i postulaty na przyszłość — w „Ruchu Liter.", 1928, nr. 8. — Ważniejsze wydawnictwa i numery czasopism poświęcone Ż-mu: „Wilno Żeromskiemu", 1926; „Tygodnik Illustrowany" 1925, nr. 49 — zawiera artykuły Berenta, Kadena-Bandrowskiego, Choynowskiego, Sieroszewskiego, Grubińskiego, Goetla, Klyszewskiego, Horzycy, Zawistowskiego; „Wiadomości Literackie" 1925, nr. 103 — m. in. artykuły Breitera, Dąbrowskiej, Daszyńskiego, Horzycy, Irzykowskiego, Iwaszkiewicza, Kadena-Bandrowskiego, Kołaczkowskiego, Millera, Nałkowskiej, Szymanowskiego, Zagórskiej; „Świat" 1925, nr. 48; „Ziemia" 1926, nr. 1; „Księga pamiątkowa Kielczan (1856—1904)", 1925. — Z literatury o Ż-im: Stanisław Adamczewski: Serce nienasycone (1930, rec. Wacława Borowego w „Wiad. Liter." 1930, nr. 354; Leona Pomirowskiego w „Pam. Warsz." 1930, nr. 2; Jana Hulewicza w „Pam. Liter." 1930; Ireny Drozdowicz-Jurgielewiczowej w „Ruchu Liter." 1930, nr. 4; Kazimierza Czachowskiego w „Gaz. Pol." z 19. IV. 1930 i w „Czasie" 1930, nr. 118). — Stanisław Wyrzykowski: Maurycy Zych („Życie", 1897, nr. 8); Jan Lorentowicz: Nasi młodzi. S. Ż. — w „Przegl. Tygodn." 1898, nra 39 n.; tegoż: „Literatura polska od r. 1863"; 1932, str. 326—330, 383—385 i 407—408; Ignacy Matuszewski: „Studja o Żeromskim i Wyspiańskim" (1921); Adolf Nowaczyński: Stefan Żeromski. Studjum — w „Krytyce" 1901, tom II, str. 18—24 i 91—106; Aureli Drogoszewski: S. Ż. („Głos" 1902, nra 2—5, 7—9); Jan Sten: „Pisarze polscy" (1903, str. 3—13, tekst obcięty przez cenzurę rosyjską; zupełniejszy w „Duszach współczesnych", 1902; por. tegoż: o „Ludziach Bezdomnych" w „Krytyce" 1900, str. 297—298, o „Popiołach" tamże 1904, t. I, str. 303—306, o „Arymanie" tamże 1904, t. II, str. 55—56, o „Walgierzu" tamże 1906, t. II, str. 422—423); Tadeusz Galecki (Andrzej Strug): S. Ż. (w zbiorowych „Charakterystykach Literackich", Lwów 1902, II wyd., str. 1—47); Wilhelm Feldman: „O twórczości Stanisława Wyspiańskiego i Stefana Żeromskiego" (1905; tegoż o „Dziejach grzechu" w „Krytyce", 1908, t. I, str. 140—148,

o „Dumie o hetmanie" w „Krytyce" 1908, t. II, str. 355—362, nadto p. wyżej); tegoż: „Piśmienn. pol. 1880—1904" (III wyd. 1905, t. II, str. 209—224: Artystyczny rozwój powieści. Liryka imperatywna St. Ż-go); tegoż: Współcz. lit. pol. (VIII wyd. 1930, str. 280—297; tamże uzupełnienie Stefana Kołaczkowskiego, str. 619—621 i 666—667);Antoni Mazanowski: „Młoda Polska" (1902, str. 52—64); tegoż: „Pogłosy Młodej Polski" (1915, str. 103—107); Antoni Potocki jak wyżej i „Polska lit. współcz." (1912, tom II, str. 48—56 i 273—277); A. J. Jacimirskij: Piewiec stradanij błagorodnich dusz („Russkaja Mysl". 1906, X, str. 95—111); Stanisław Brzozowski: „O Stefanie Żeromskim" (1904); tegoż: „Współczesna powieść polska" (1906, str. 172—185); tegoż: „Sam na sam z klęską"(w „Legendzie Młodej Polski", II wyd. 1910, str. 481—524); tegoż: „Pamiętnik" (1913, str. 27, 122—123, 175—176 i 213; por. Stefanja Zdziechowska: „Stanisław Brzozowski jako krytyk lit. pol." 1927. str. 121—132; Karol Irzykowski: Pojedynek dwóch duchów — w „Wiad. Liter." 1925, nr. 103); Karol Irzykowski: „Czyn i słowo" (1913, str. 138—148, 318—320, 343—345, 355—363; nadto p. wyżej; tegoż: Ż. jako pisarz społeczny — w „Sztuka i Życie", 1926, nr. 2); Tadeusz Rakowiecki: Szkice krytyczne o twórczości Ż-go (1910); Herbert Sand: Współczesna polska twórczość dramat. (1911, str. 36—60); Wacław Makowski: Zamiar i dzieło w twórczości Ż-go (w „Sfinksie" 1913 lipiec, str. 95—116); F. Cichocki: S. Ż. (Suwałki 1913); J. M. Muszkowski: „Sumienie ruchu" (1914, str. 146—166); Józef Albin Herbaczewski: Patologja niewoli („I nie wódź nas na pokuszenie", 1911, str. 143—165, „Amen", 1914, str. 102—113); Włodzimierz Jampolski: S. Ż. duchowy wódz pokolenia (1924, II wyd. 1930); Stanisław Baczyński: „Sztuka walcząca" (1923, str. 13—26); tegoż: „Nasi Powieściopisarze" (1928, str. 213—271); Stanisław Ptaszycki: S. Ż. w Lubelskiem („Ziemia Lubel." 1925, nr. 287); J. Krzesławski: Ż. w 1905 r. („Robotnik" 1925, nr. 321); Tadeusz Łopalewski: Ż. a muzyka („Tyg. Wileń." 1925, nr. 9); tegoż: Zwierciadło sumienia polskiego (tamże, nr. 12); tegoż: Ż. jako poeta czynu zbrojnego (Wilno 1926); Cezary Jellenta: Ż. wobec piękna muzyki („Muzyka" 1925, nr. 11—12); Stefan Kołaczkowski: S. Ż. („Przegląd Współcz." 1926, nr. 45, str. 102—110); Józef Kallenbach: Reymont a Ż. („Przegląd Współcz." 1926, nr. 46, str. 253—259); Jan Nepomucen Miller: „Zaraza w Grenadzie" (1926, str. 145—178); Teofil Wojeński: S. Ż. Rozbiór treści ideowej (1926); Stefan Papée: Teatr St. Ż-go (Poznań 1926); tegoż: Ż. i Reymont. Próba paraleli cech i znaczenia („Przyjaciel Szkoły", 1926, nr. 7); Ettore Lo Gatto: Stefano Żeromski (Roma 1926); Leon Pomirowski: S. Ż. w sieci krytycznych pomyłek („Głos Prawdy" 1926, nr. 59 i 66); tegoż: „Doktryna a twórczość" (1928, str. 58—60); tegoż: „Walka o nowy realizm" (1933, str. 47—53); Kazimierz Zieleniewski: Ż. — wielbiciel książki („Przegląd Bibljograficzny", 1925, str. 325 n.); Wacław Borowy: Ż. i świat książek („Przegląd Współcz." 1926, nr. 51, str. 9—33, i osobna odb.); Henryk Ułaszyn: Ż. a język polski („Przegląd Współcz." 1926, nr. 50, str. 417—435); Józef Birkenmajer: Ż. jako lingwista („Język Polski" 1926, nr. 5—6); tegoż polemika z Ułaszynem w „Ruchu Liter." 1927, nr. 2; Frank Wollman: Ż. a Reymont (Bratislava 1926); Stefanja Warszawska: Ż. a Słowacki („Il. Kuryer Codz." 1926, nr. 67); J. E. Skiwski: Kilka myśli o Ż-im i żeromszczyźnie (Warszawa 1926); tegoż: Ż. pisarz i apostoł („Poza wieszczbiarstwem i pedanterją", 1929, str. 22—92; ocena kryt. Wacława Borowego w „Pam. Warsz." 1929, zesz. I);

W. Bieńkiewicz: Z młodości Ż-go („Warszawianka" 1926, nr. 316); Józef Ujejski: Ostatni Wajdelota (1927, przedtem w „Gaz. Liter." 1926, nra 5 i 6); tegoż: Z młodych lat St. Ż-go („Ruch Liter." 1927, nr. 9); S. Skalski: Postacie lekarskie w utworach Ż-go („Lekarz Polski", 1926, nra 4—6); Ks. T. Czerwiński: Dookoła St. Ż-go (Kielce 1926); X. Charszewski: Z bojów o Ż-go (Włocławek 1926, 2 broszury); I. Deutscher: Rozmowa z Ż-im („Nasz Przegląd", 1925, nr. 320); Stanisław Wędkiewicz: Ż. w Szwecji („Przegląd Współcz." 1923, nra 9—10, str. 168—169); Jan Stur: „Na przełomie" (1922, str. 31—38 i 44—46); Stanisław Pieńkowski: „Maski życia" (1926 str. 20—36); Jadwiga Petrażycka-Tomicka: Czynniki etyczne w utworach Ż-go (w „Słowo i obraz", 1921); Bernard Chrzanowski: Szkoła w twórczości St. Ż-go („Przyjaciel Szkoły" 1926, nr. 7); Antonina Sokolicz: O twórczości Ż-go na tle rozwoju społecznego w Polsce (Moskwa 1925, z przedmową H. S. Kamieńskiego); Z. Obrzud: Poeta patosu i zagadki życia („Kurjer Lwow." 1926, nra 12—16); Antoni Lange: „Pochodnie w mroku" (1926, str. 7—48); Władysław Jankowski: Z lektury Ż-go („Ruch Liter." 1927, nr. 3); Piotr Grzegorczyk: Conrad i Ż. („Ruch Liter." 1927, nr. 5); K. Hoffman: Ze wspomnień nałęczowskich („Kurjer Warsz." 1928, nr. 186); Eugenjusz Land: Nałęczów a Ż. (Il. Kur. Codz." 1928, 195, dod. nr. 29); Ks Feliks Mieszkis (Czerski): „Rewolucja" (1928, str. 215—239); Stanisław Pigoń: Z pracowni artystycznej St. Ż-go („Ruch Liter." 1928, nr. 8); Irena Drozdowicz-Jurgielewiczowa: „Technika powieści Ż-go" (1929); Jan Offenberg: Stan umysłów młodzieży akademickiej uniwersytetu warszawskiego w latach 1885—1890 (1929, wspomina o Ż-im); Roman Dyboski: Modern Polish Literature (1924, str. 54—58); Juljusz Kleiner: „Die Polnische Literatur" (1929, str. 93—94); Jarosław Iwaszkiewicz: St. Ż. et Wł. Reymont („Pologne Litt." 1926, nr. 2); Otto Forst de Battaglia: St. Ż. („Pologne Litt." 1928, nr. 19); Henryk Kamienskij (przeł. Jan Barski): O St. Ż-im („Wiad. Liter." 1927, nr. 192); Wanda Pechnikówna: „Odnaleziony czas" Ż-go („Wiad. Liter." 1928. nr. 241); Wilam Horzyca: Pater ecstaticus („Droga" 1928, str. 1127—1142); Józef Wasowski: Credo społeczne Ż-go („Wielkie Czasy", 1928, str. 136—142); Marjan Szyjkowski: Lit. współcz. (1930, str. 283—300); Juljusz Kadèn-Bandrowski: Stefan Żeromski. Prorok niepodległości (1930); tegoż: Za stołem i na rynku (1932, str. 49—59); Władysław Pobóg-Malinowski: S. Ż. Życie i twórczość (Złoczów 1930); Jan Hulewicz: Ż. a ideologja polityczno-społeczna „Głosu" („Ruch Liter." 1930, nr. 2); tegoż: Koncepcje historjozoficzne Ż-go („Ruch Liter." 1930, nr. 6); tegoż: Źródła ideologji społeczno-politycznej St. Ż-go („Pam. Liter." 1930, t. XXVII, str. 449—472); Zygmunt L. Zaleski: Attitudes et Destinées (1932, str. 197—226); Nelly Nucci: Alcuni elementi sociali e nazionalisti dell'opera letteraria di Stefano Ż. (Roma 1932; sprawozd. Wandy Wyhowskiej de Andreis w „Pam. Liter." 1932, t. XXIX, str. 547—553); Adam Galiński: Młoda Polska. Część III. Powieść liryczna (1930, str. 13—224); Kazimierz Czachowski: Morze w przedwojennej twórczości Ż-go („Ruch Liter." 1932, nr. 7).

Żuławski Jerzy * 14. VII. 1874 w Limanowskiem † 10. VIII. 1915 w Dębicy pod Tarnowem (w szpitalu wojskowym na tyfus) Nauki gimnazjalne w Krakowie, studja filozoficzne w uniwersytecie w Bernie szwajc., gdzie w r. 1899 doktorat za rozprawę „Das Problem der Kausalität bei Spinoza". W roku 1900

razem z Janem Stenem (Ludwikiem Brunerem) redagował w Krakowie „Krytykę“, zanim objął ją Wilhelm Feldman. Czas pewien jako nauczyciel gimnazjalny w Krakowie. Należał do współpracowników „Życia“ krak. Nadto drukował w różnych czasopismach. Pierwsze utwory od r. 1892. W roku 1909 głośna jego kampanja publicystyczna przeciw Feldmanowi (ob. „Szkice literackie“, str. 219—302, nadto Wilhelma Feldmana: „Pro domo et pro arte“, 1909, oraz polemikę prasową, zestawioną w Radomira Vrtela „Bibljografji historji literatury i krytyki literackiej polskiej za rok 1908 i 1909“, 1933, str. 19). Od roku 1914 w Legjonach Piłsudskiego. — Osobno wydane: „Na strunach duszy, poezje, garść I“ (1895); „Pax, dwie strofy prozą, z konkursu literackiego Czasu“ (1896); „Intermezzo. poezje“ (1897); „Poezje. Serja II“ (1900); „Poezje. Serja I“ (II wyd. 1901); Benedykt Spinoza“ (1902, studjum); „Z domu niewoli“ (1902, poezje); „Opowiadania prozą“ (1902); „Prolegomena“ (1902, uwagi i szkice); „Dyktator. Prolog i cztery akty z krwawych dni 1863 r.“ (1903, II wyd. 1907; wystaw we Lwowie 22. I. 1903); „Na srebrnym globie. Rękopis z księżyca“ (powieść, 1903, III wyd. 1912, nowe wyd. 1921; przekłady niem. 1914, czeski 1916, węgier. 1922, rosyj. 1925, ukraiń 1927); „Pokłosie“ (1904, poezje); „Eros i Psyche. Powieść sceniczna w siedmiu rozdziałach“ (1904, II wyd. 1905, IV wyd. 1909, V wyd. z przedmową Tadeusza Sinki, 1921; wystaw. we Lwowie 27. II. 1904; cztery przekłady rosyj. z lat 1906—1910, przekłady na inne języki, włoski 1929; przeróbka na libretto do opery Ludomira Różyckiego); „Wianek mirtowy. Dramat w czterech aktach“ (1905, II wyd. 1912; wystaw. we Lwowie 2. IX. 1903); „Ijola. Dramat w czterech aktach“ (1905, III wyd. 1912, z przedmową autora zwróconą do Ireny Solskiej; wystaw. we Lwowie 7. III. 1905; dwa przekłady rosyj. 1910 i 1913); „Gra. Tryptyk sceniczny“ (I. Literat i aktorka. II. Przyjaciel bezinteresowny. III. Finał komedji. — 1905, II wyd. 1912; wystaw we Lwowie 15. II. 1906; przekład rosyj. 1912); „Xięgi niektóre z żydowskich pism Starego Zakonu wybrane“ (1905); „La Bestia (Donna Aluica). Dramat w pięciu aktach“ (1907, II wyd. p. t. „Donna Aluica“, 1919, z dopiskiem autora; wystaw we Lwowie 7. XI. 1906; przekład niem. 1913); „Takeda Izumo Terakoja czyli Wiejska szkółka. Historyczny dramat japoński w jednym akcie“ (1907, przekład); „Poezje“ (1908, 4 tomy; tom I: Sonety. 1892—1906; tom II: Stance o pieśni. 1896. Po budki. 1891—1898. Rapsody szaleńca. 1896. Narodziny Psychy 1897. Lotos. 1894—1898. Cień. 1895. Życie. 1898—1903. Jan Riche pin: Gwiazdy. Przekład. 1896; tom III: Z Jadżur-Wedy. 1897 Ananke. 1898. Ksenofanes. 1896. Wezwanie. 1899. Mojżesz. 1896. Widzenia Jecheskielowe. Przekład. 1902. Z ksiąg Ijoba Cierpli wego. Przekład. 1902—1903. Z kaznodziejskiej księgi Salomona Przekład. 1895. Święty Szymon Słupnik. 1903. Z Talmudu. 1899 Spinoza. 1896. Nad morzem. 1896. Ostatni prorok. 1898. Stary Bóg. 1901. Są tajemnice... 1897. Trzy ronda. 1896. Z poezyj Fryderyka Nietzschego. 1903. Tatry w mgłach. 1895; tom IV: Anioł na grobach. 1896 Wiosenne kwiaty. 1892 — 1899. Bez tytułu. 1902. Faust i Mefistofeles, 1894. Smutki. 1893—1897. Po drodze. 1904—1906. — Zapowiedziane na rok 1909 wydanie tomu V-go Poezyj w nowym układzie nie wyszło. Nadto po czasopismach poezje późniejsze niezebrane); „Kuszenie szatana Opowiadania prozą“. (1909, III wyd. 1914: Kuszenie szatana. Modlitwa. 1895. Pax. 1896. Z domu ojców. 1897. Matka. 1898 Biały szczur. 1898. Po uczcie. 1900. Rozmowa z djabłem. 1901. Z papierów po niedoszłym samobójcy. 1902. Okruchy. 1896—

1899.); „Bajka o człowieku szczęśliwym. Nowe opowiadania“ (1910, nowe wyd. 1914: Bajka o człowieku szczęśliwym. 1905. Romeo i Juljetta. 1905. Hegesias Peisithanatos. 1905. Jak Don Quixote pogodził Hamleta z Don Juanem. 1906. Veneri et Romae. 1905. Dwa dni w Alpach. 1907. Na Gemmi jesienią. 1907. Tarantella, 1908. List Seneki do Lucyljusza. Przekład.); „Za cenę łez“. Komedja omyłek w trzech aktach“ (1910; wystaw. we Lwowie 4. X. 1909; pisane w Bernie szwajcarskim 1894 — Krakowie 1909; przekład rosyj. 1909); „Zwycięzca“ (powieść, część II trylogji „Na srebrnym globie“, 1910, nowe wyd. 1916, 1921; przekłady rosyj. 1911, 1914, 1925; ukraiń. 1927); „Stara ziemia“ (powieść, część III trylogji, 1911, nowe wyd. 1921; przekład rosyj. 1928; ukraiń. 1928); „Koniec Mesjasza. Dramat w IV aktach“ (1911; przekład hebrajski, 1924); „Gród słońca. Baśń dramatyczna w trzech aktach“ (1911); „Szkice literackie: Książki — Myśli — Ludzie“ (1913: Legenda Tatr (Tetmajera). 1911. O idei Mickiewiczowskiej. 1910. Na dachu obserwatorjum. 1898. Symbol i „naga dusza“ (o Przybyszewskim). 1900. Prometeusz żydowski (o Księdze Ijoba). 1902. Małpie zwierciadło (o Nowaczyńskim). 1912. Diabolo suadente... (o Feldmanie) 1909—1912.); „Przed zwierciadłem prawdy. Szkice filozoficzne“ (1914: Benedykt Spinoza człowiek i dzieło. 1899. Filozofja a cywilizacja. 1899. Nieznany myśliciel współczesny (Hariu Socoliu). 1900. Syntetyczny monizm w teorji poznania (zarys historyczny). 1902.); „Laus Feminae. Powieść współczesna. Część I. Powrót“ (1914); „Część II. Profesor Butrym“ (1916, z przedmową Zdzisława Dębickiego); „Miasta umarłe“ (1918: Miasta umarłe. 1910. Dwa listy z podróży. 1903. Śmierć bohatera (Klimek Bachleda). 1910. Z Monachjum (Salome O. Wilde'a). 1905. Noc Fezulańska. Po siedmiu latach. 1913. Ermete Zacconi. 1906. Kilka uwag o sztuce aktorskiej. Listy o sztuce. 1907). — Nadto w „Nowym Przeglądzie Literatury i Sztuki“, 1921, t. IV, str. 80 n i 233 n.: „Nowy Donkiszot“ (dwa pierwsze akty poematu dramatycznego, ob. tamże notatkę redakcji, str. 281). — Nieobjęty żadnem wydaniem zbiorowem bardzo rozpowszechniony wiersz z wojny 1914 roku: „Testament“ (Synkowie moi, poszedłem w bój) przedruk. m. in. w podręczniku Adama Galińskiego: „Młoda Polska. Poezja i dramat“ (1928, str. 90). — O Ż-im: Piotr Chmielowski: „Dzieje krytyki literackiej w Polsce“ (1902, str. 456—460); tegoż: „Najnowsze prądy w poezji naszej“ (1901, str. 113—125); Wilhelm Feldman: „Piśmiennictwo Polskie 1880—1904“ (III wyd. 1905, tom III, str. 84—86 i 97—99, tom IV, str. 202—204); tegoż: „Współcz. lit. pol.“ (VIII wyd. 1930, str. 359—360); Antoni Potocki: „Polska lit. współcz.“ (1912, t. II, str. 111—112, 229—231 i 287); Marjan Szyjkowski: „Współcz. lit. pol.“ (1923, str. 379—383 i 538); Jan Łoś: „Wiersze polskie“ (1920, str. 344—345); Wacław Wolski: J. Ż. („Wzloty na Parnas“, 1902, str. 80—90); Michał Janik: „Najnowsza poezja polska“ (1903, str. 99—108); Jan Sten: J. Ż. („Pisarze polscy“, 1903, str. 113—120); tegoż: „Wianek mirtowy“ („O Wyspiańskim i inne szkice krytyczne“, 1906, str. 87—98); Zygmunt Wasilewski: „Wianek mirtowy“ i „Eros i Psyche“ („Współcześni“, 1923, str. 283—301); Jan August Kisielewski: „Eros i Psyche“ („Panmusaion“, 1906, str. 56—63); tegoż: „La Bestia (Donna Aluica)“ („Życie dramatu“, 1907, str. 407—414); Kornel Makuszyński: „Za cenę łez“ („Dusze z papieru“, 1911, t. I, str. 47—59); Zbigniew Brodzki: J. Ż. („Szkice społeczne i literackie“, 1913, str. 130—136); Aureli Drogoszewski: „Na srebrnym globie“ („Książka“, 1904, str. 104—105); Walery Gostomski: „Poezje“ („Książka“, 1909, str. 190—191); Adam Grzy-

mała-Siedlecki (Quis): „Na srebrnym globie“, „Zwycięzca“, „Stara ziemia“, „Koniec Mesjasza“, „Gród słońca“, („Museion“ grudzień 1911, str. 115—129); tegoż: J. Ż. („Tygodnik Ill.“ 1915, nr. 34); Lucjan Rydel: J. Ż. („Il. Tygodnik Polski“, 1915, str. 64—65); Jan Sitowski: „Dwory i dworki w Limanowszczyźnie“ (Piotrków 1918); Ferdynand Hoesick: „Siła fatalna“ poezji Słowackiego“ (1921, str. 108—111); Tadeusz Sinko: „Hellada i Roma w Polsce“ (1933, str. 326—334); Władysław Kozicki: „Laus Feminae: Powrót“ („Książka“, 1914, str. 386—388); Boy-Żeleński: „Eros i Psyche“ („Flirt z Melpomeną“, III, 1922, str. 58—61). — (Wdowa po pisarzu, Dr. Kazimiera Żuławska (adres wskaże Związek Autorów Dramatycznych w Warszawie) w liście do redakcji, drukowanym w „Gazecie Polskiej“ (1932, nr. 1), zawiadamia, iż na żądanie udzieli źródłowych informacyj o życiu i twórczości Jerzego Żuławskiego).

Do autorów tu pominiętych wskazówki bibljograficzne w IV tomie 2-go wyd. „Literatury Polskiej“ Korbuta i w VIII wyd. „Współczesnej Literatury Polskiej“ Feldmana; uzupełnienia w „Bibljografji Literatury Polskiej“ Piotra Grzegorczyka w „Ruchu Literackim“.